

"To build new ways of talking about the work"

Hovedbegreper i Donald Judds kunstteori

Marianne Berger Marjanovic

Hovedoppgave i kunsthistorie
Høsten 2005

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie, og klassiske språk
Universitetet i Oslo

Innhold

Innhold	2
1. Innledning	4
1.2 Problemfelt og avgrensing	5
1.2.1 Oppgavens hovedmålsetning	5
1.2.2 Metode	7
1.2.3 Forskningshistorie	7
1.3 Presentasjon av kildematerialet	9
1.3.1 Tiden som kunstkritiker for Arts	9
1.3.2 Andre oppdragsgivere; reportasjer og artikler	11
1.3.3 "Statements"	12
1.4 Metakritikk og subjektivitet	13
1.4.1 Metakritikk	13
1.4.2 Kunstkritikk og kunstteori	15
1.4.3 Formalisme og fortolkning	16
1.4.4 Kategori og genealogi	17
1.4.5 "A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them" (Part I and II)	18
2. Interesse	20
2.1 Interesse som kvalitetsbegrep	21
2.1.2 Kvalitet og optisitet	23
2.2. Interesse som intensjonsbegrep	24
2.2.2 Assertion	26
2.2.3 Kunstnerrollen i krise	27
2.3 Spesifikk interesse	28
2.3.1 Umiddelbarhet	28
2.3.2 Interesse og kravet om originalitet	30
2.3.3 Fenomen	30
2.4 Resepsjon og kritikk av interessebegrepet	31
2.4.2 Negasjonsetetikk	31
2.4.3 Interesse og verdimålbarehet	32
2.4.4 Sort, hvitt og grått	35
2.4.5 Det neoavangardistiske interessebegrepet	37
3. Enhet	38
3.1 Det holistiske verket	39
3.2 Kroppens enhet	41
3.2.2 Merleu-Pontys kroppsbegrep	42
3.2.3 Subjekt og virkelighet	46
3.3 Ikke-hierarki og ikke-kompositoriske strategier	47
3.3.2 Anonymisering og verdinøytralitet	48
3.3.3 Ikke-europeiske kunstpraksiser	51
3.4 Enhet vs. fragmentering	52
3.4.2 Objektet som symbolenhet	53
3.4.3 Greenbergs "unity"	54
3.5 Enhet og representasjon	55
3.5.1 Ikke-antropomorfisme	55

3.5.2 Readymade.....	56
3.5.3 Emotiv form.....	56
3.5.4 Image.....	58
4. Om forholdet mellom det spesifikke og det generelle	60
4.1 “Art and Architecture” - kunst som prosess	61
4.2 Kunstens konstituering av tid og rom.....	63
4.2.1 Det generelle.....	63
4.2.2 Tid	64
4.2.3 Spesifikke proporsjoner	64
4.2.4 Barnett Newmans temporale program.....	66
4.2.5 “Real space”	66
4.3 Polariseringen av det spesifikke og det generelle	69
4.3.2 ”Resolution”	70
4.3.3 Whiteheads fusjon av <i>det generelle</i> og <i>det spesifikke</i>	71
4.3.4 Kritisk autonomi	73
4.3.5 Kunst og ikke-kunst	74
4.3.6 Specific Objects	75
Oppsummering	76
5 Konklusjoner	78
5.1 Begrepene	78
5.2 Kunstteoretisk struktur	80
5.3 Resepsjonskritikk.....	82
Kildeliste.....	Error! Bookmark not defined.
Appendiks	86
Illustrasjoner	Error! Bookmark not defined.
Illustrasjonsliste	86

1. Innledning

Denne oppgaven er en undersøkelse av Donald Judds publiserte kunstkritiske tekster i perioden 1959-1986. Undersøkelsen tar sikte på å utlede kunstteoretiske hovedbegreper som er sentrale i hans tekster om kunst.

Donald Judd (1928-1994), ble født i Excelsior Springs i Missouri, men var store deler av sitt voksne liv bosatt i New York, og senere Marfa i Texas. Han er først og fremst kjent som kunstner og designer, og regnes som en av minimalismens hovedaktører.¹ Judd debuterte med en maleriutstilling i 1948, men etter en overgangsfase der han eksperimenterte med ulike readymade-assisterte relieffer, forlot han maleriet til fordel for den tredimensjonale objektkunsten. Han arbeidet også med arkitektur, utendørsinstallasjoner og møbeldesign i 1970- og 80-årene, da han i samarbeid med Dia stiftelsen anla kunstsenteret Chinati i Texas. Fra høsten 1949 studerte Judd filosofi ved Columbia University i New York, og oppnådde i 1953 en Bachelor of Science i filosofi. Studiet inneholdt en generell innføring i filosofihistorie, positivistisk og pragmatisk filosofi (Henri Bergsson, John Dewey og George Santayana), vitenskapshistorie, metafysikk, historiefilosofi og britisk empirisme.² Filosofer som Bertrand Russell, Alfred North Whitehead og Ludwig Wittgenstein, var med på å prege den amerikanske universitetskulturen frem til midten av 1900 tallet; en angloamerikansk tradisjon som tok utgangspunkt i observasjonsforklaringer på grunnlag av et empirisk materiale.³ Parallelt med kveldsstudiene i filosofi tok Judd kunstutdanning ved Art Students League i New York.

Etter en kortere periode med ulike jobber fortsatte Judd universitetsstudiene, og tok kveldskurs i kunsthistorie ved Columbia University i perioden 1957 til 1963.⁴ Han deltok på seminarer ledet av bla. Meyer Schapiro og Rudolf Wittkower. Kursene gjennomgikk barokken, renessansen, impresjonismen, det moderne maleriet, og et kurs i amerikansk etterkrigsmaleri frem til Jackson Pollock. I tillegg til stu-

1 "Minimalisme" er i dag en betegnelse som brukes om en rekke kunstnere som i begynnelsen av 60-årene arbeidet med enkle geometriske objekter, i den gang utradisjonelle materialer, farger og teknikker. Enkelte av de minimalistiske kunstnerne omgikk også håndverkskonvensjonen ved å overlate selve produksjonen av verkene til fabrikker. Minimalisme forbindes i første omgang med objektkunst, dvs. tredimensjonale arbeider, men kan likevel sies å stå i en viktig relasjon til strategier innen senmodernistisk maleri som Frank Stella og Jasper Johns. Jackson Pollock og Barnett Newmanns bruk av store lerreter og konsentrasjon av flate, synes også å ha preget størrelsen på de minimalistiske objektene. Verkene kan ofte synes å blokkere eller okkupere rommet de installeres i. Dette har ført til at mye av forskningen på minimalistisk estetikk har vært opptatt av å undersøke verkets relasjon til betrakteren og rommet, fordi betrakteren blir en sentral aktør i samspill med verket. Blant de kunstnerne vi i dag regner som representanter for minimalismen som kunstrening kan nevnes Robert Morris, Carl Andre, Tony Smith, Anne Truitt og Dan Flavin. Ordet "minimalistisk" har i senere år utviklet seg til å bli en universal betegnelse som man bruker om ulike visuelle uttrykk, som dans, design, teater, klær og reklame. Ordet "minimalisme" kan derfor sies å ha gjennomgått en "sekularisering", som ikke lenger bare betegner den kunstreningen som utviklet seg i USA i første halvdel av sekstiårene. Min anvendelse av "minimalisme" i denne oppgaven referer seg imidlertid til den minimalistiske objektkunsten i 1960-årene.

2 Kopie, Jeffrey, "Chronology", *Donald Judd* (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 247.

3 Kellein, Thomas, *Donald Judd: Early Work 1955-1968*, utst.kat., Kunsthalle Bielefeld og The Menil Collection, Houston, 2002, s. 15. Bøkene Kellein referer til er *Principia Mathematica* (1910) og *Tractatus logicus philosophicus* (1922). For en nærmere gjennomgang av de empiriske og pragmatiske forutsetningene for Judds kunst henvises til Raskin, David, "Donald Judd's Skepticism", upub. doktorgr.avh., UMI Dissertation Service, Ann Arbor, 1999.

4 Kellein, 2002, s. 18-19.

dier av den vestlige kunsthistorien deltok Judd på kurs som gjennomgikk ikke-vestlige kunstuttrykk fra Mexico, Peru og Asia.

Parallelt med studiene skrev Judd i perioden 1959-1965 månedlig utstillingsomtaler for *Arts*.⁵ Han omtalte til sammen over fem hundre kunstnere. Etter 1965 fortsatte han å skrive om kunst i andre tidsskrifter og utstillingskataloger. Tekstene fra perioden 1959-1986 er samlet og utgitt i to bøker: *Donald Judd Complete Writings 1959-1975*⁶, og *Donald Judd Complete Writings 1975-1986*⁷. Etter 1986 fortsatte han å skrive artikler og andre tekster, men disse faller av omfangsmessige hensyn ikke inn under undersøkelsens omfang.

1.2 Problemfelt og avgrensning

1.2.1 Oppgavens hovedmålsetning

Med utgangspunkt i de to tekstsamlingene *Complete Writings 1959-1975* og *Complete Writings 1975-1986*, er målet med oppgaven å undersøke, identifisere og analysere teoretiske hovedbegreper som er sentrale i Judds tekster om kunst. Undersøkelsen vil ta utgangspunkt i følgende problemstillinger:

A) Hvilke teoretiske hovedbegreper kan utledes av Donald Judds publiserte kunstkritiske tekster i perioden 1959-1986?

De begrepene jeg vil fokusere på er "interesse" og "enhet". Med begrep menes i denne sammenhengen den tankemessige forestillingen som ligger til grunn for anvendelsen av et ord. Den tankemessige forestillingen som begrepet uttrykker kan ha flere benevnelser, og undersøkelsen vil derfor innebære en kartlegging av et eventuelt begrepstilfang. «Interesse» og «enhet» vil identifiseres ved å analysere de tekstlige sammenhengene de opptrer i. Målet er ikke å komme frem til et sett med homogene begreper, men å undersøke hva i kunstverkene begrepene refererer til, og hvilken kunstteoretisk funksjon de får.

B) Hvordan forholder begrepene seg til hverandre; står de i en intern kunstteoretisk relasjon?

På bakgrunn av begrepenes anvendelse og funksjon i tekstene vil jeg videre undersøke hvordan "interesse" og "enhet" relateres til hverandre. Begrepene vil jeg knytte til to nivåer eller akser som synes å

5 I forbindelse med skrifte av redaktør i 1961 endret tidsskriftet *Arts* navn til *Arts Magazine*. Jeg vil heretter referere til tidsskriftet som *Arts*.

6 Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975 Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*, Halifax, New York, 1975. Heretter *Complete Writings 1959-1975*. Samlingen kom i en nytgivelse hos det samme forlaget i 2005, men det er førsteutgaven fra 1975 jeg undersøker i oppgaven. I 1991 ble et utvalg av Judds kunstkritiske tekster oversatt og utgitt på fransk: *Ecrits 1963-1990*, redigert av Daniel Lelonge. Marianne Stockebrand ved Chinati kunstsenter i Texas har redigert et større arkivmateriale av både publiserte og upubliserte tekster. Denne samlingen er ikke utgitt, men finnes i museets arkiv. For en oversikt over Judds publiserte tekster også etter 1986 se Raskin, 1999, s. 204-207.

7 Judd, Donald, *Complete Writings 1975-1986*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.

strukturere Judds kunstteori: *det spesifikke* og *det generelle*. Den interne forbindelsen begrepene får vil evalueres underveis i oppgaven, men vil særlig vektlegges i kapittel 4.

Det ligger en bestemt moderasjon i bruken av ordet "kunstteori" i denne problemformuleringen. Med teori⁸ mener jeg å presisere det som litt løsere kunne betegnes som Judds "kunstsyn". Teori er derfor ikke ment å innebære noe mer enn den interne forbindelsen mellom de identifiserbare begrepene som gjentas i Judds tekster, og hvilken teoretisk funksjon de benevner. Teori innebærer at Judd foretar en logisk, språklig abstraksjon av konkrete elementer og funksjoner i de kunstverkene han omtaler. Benevnelsen av elementene gjentas i Judds tekster, og jeg vil derfor hevde at det er grunnlag for å utlede teoretiske hovedbegreper fra disse tekstene.

Når annen ekstern kunstteori eller filosofi trekkes inn i oppgaven, gjør jeg dette for å belyse begrepene eller begrepenes relasjoner. I de fleste tilfeller er disse redegjørelsene basert på Judds egne uttalte referanser. Til tross for at Judd var skolert både innen kunsthistorie og filosofi er mange av de henvisningene han gjør (særlig til filosofihistorien) tendensiøse, og det er med en viss varsomhet jeg har fulgt disse ledetrådene. På grunn av oppgavens hovedmålsetning og dens omfangsmessige begrensning, har jeg flere steder latt henvisninger til filosofihistorien ligge, eller vist til sekundære kilder.

C) På hvilken måte samsvarer eller avviker begrepene teoretiske funksjon fra den eksterne resepsjonen av tekstene? En viktig motivasjon for å gjøre denne undersøkelsen er at kritikere som Hal Foster, Rosalind Krauss og Jonathan Flatley i utstrakt grad har vektlagt resepsjonestetisk teori i sine tolkninger av minimalistisk kunst. Det produksjonseстетiske aspektet som angår prosessen forutfor verkets ferdigstillelse (herunder kunstnerens interesse eller intensjon), er imidlertid ikke undersøkt i samme grad. Den betrakterorienterte teoretiseringen av minimalismen kan ha sammenheng med poststrukturalismens fokus på leseren/betrakteren. Min oppfatning er imidlertid at Judds tekster i stor grad handler om produksjonseстетiske betingelser, og bare i liten grad forholder seg til betrakterens rolle. Til tross for at Judd vektlegger kunstnersubjektet i sine tekster, blir både tekster og verk oppfattet som uttrykk for et ønske om en anonymisering av kunstneren bak verket. Judds tekster syns å gjengis eller siteres for kjært, og lider under en manglende kartlegging av hva hans kunstteoretiske begreper innebærer. Oppgaven vil derfor i noen grad undersøke det jeg oppfatter som en diskrepans mellom minimaliseresepsjonens bruk og interpretasjon av Judds begreper, og det produksjonseстетiske aspektet ved Judds anvendelse av dem. Diskusjonen av dette problemet vil kommenteres underveis, mens oppgavens hovedmålsetning vil være å forstå begrepene, og undersøke hvordan de innenfor rammen av det tekstlige kildematerialet fungerer i relasjon til hverandre.

⁸ "oppfatning som blir fremsatt som forklaring på visse fenomener, og som bygger på nøyaktige undersøkelser el. fornuftsmessig resonnement", "teori", *Fremmedord; blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 2000, s.450.

Judd skriver om konkrete kunstverk, og de begrepene han anvender referer derfor ofte til et bestemt visuelt materiale. Teksteksemplene som analyseres i oppgaven vil derfor assisteres av respektive illustrasjoner bakerst i oppgaven, der disse har vært mulig å fremskaffe.⁹ Analysen vil imidlertid ikke ha som formål å evaluere samsvaret mellom verk og kritikk. De verkene Judd omtaler i teksteksemplene vil derfor ikke gjennomgå noen selvstendig analyse i oppgaven, men vil bidra til å belyse teksteksemplene som illustrasjoner. Flere av Judds omtaler er gjengitt med illustrasjoner i *Complete Writings 1959-1975*, og i stor utstrekning er det disse som er gjengitt i oppgavens katalogdel.

1.2.2 Metode

For å kunne utlede de teoretiske hovedbegrepene Judd anvender ("interesse" og "enhet"), vil jeg gjøre tekstkritiske nærlesninger av primærkildene. Utdrag og sitater fra tekstene vil systematiseres i forhold til begrepsmessige kategorier, slik at en systematisk oversikt eller "database" over de ulike begrepskategoriene bygges opp. Sitatene vil ordnes kronologisk, slik at en eventuell utvikling eller endring kan kartlegges. Med utgangspunkt i et systematisert tekstmateriale vil jeg identifisere de hovedbegrepene jeg mener er sentrale i tekstene. Hele kildematerialet vil bearbeides på denne måten, men det er av omfangsmessige hensyn bare et utvalg sitater som vil kommenteres i oppgaven. Dette utvalget vil gjøres på grunnlag av begrepenes anvendelser, eller i de tilfellene der begrepene forklares eller defineres. Jeg har forsøkt å inkludere sitater som belyser ulike aspekter ved begrepene, slik at drøftingen får en viss bredde. Fordi bruken av begreper i Judds tekster til tider kan virke selvmotsigende, eller i det minste ukonsis, har jeg også valgt ut teksteksempler som viser dette.

I tillegg til å gjøre internt komparative tekstanalyser av kildematerialet vil jeg også sammenligne Judds anvendelser av begreper med sekundære tekstkilder som har relevans i henhold til problemstilling C.

1.2.3 Forskningshistorie

Flere artikkelforfattere har anvendt Judds kunstkritiske tekster for å forstå eller underbygge tolkninger av verkene hans. Enkelte har også tatt utgangspunkt i dette forholdet for å påpeke avstanden mellom tekst og verk. Dette finner vi eksempel på hos Martin Engler, Barbara Haskell, og Richard Shiff.¹⁰ De aller fleste artiklene som omhandler bare Judd foreligger som bidrag til utstillingskataloger, der det er

⁹ Enkelte av kunstverkene, kunstnerne eller utstillingene Judd omtaler er vanskelige å finne dokumentert. Derfor er noen av billedtekstene mangelfulle med hensyn til opplysninger om mål, datering, materialer etc. I enkelte tilfeller har det ikke vært mulig å fremskaffe reproduksjoner av det verket omtalen refererer til. Da har jeg gjengitt omtalen i sin helhet som appendiks for å kunne gi et omtrentlig inntrykk av det omtalte verket på bakgrunn av Judds beskrivelse.

¹⁰ Engler, Martin, "Specific Objects- The Illusion of Factuality", *Colorist*, utst.kat., Hatje Cantz, 2000, s. 53-77. Haskell, Barbra, *Donald Judd*, utst.kat., The Whitney Museum of American Art, 1988, s. 17-151. Shiff, Richard, "Fast Thinking", *Donald Judd: Late Work*, utst.kat., PaceWildenstein, 2000, s. 4-16.

naturlig at sitater og tekster undersøkes for å gi mening til kunstverkene. Ved å undersøke Judds tekster om kunst som et selvstendig område, ønsker jeg å distansere meg fra dette perspektivet som synes å være et grundig undersøkt forskningsfelt. Martin Engler skrev i 2000 artikkelen "Specific Objects; The Illusion of Factuality" som nøye tar for seg "Specific Objects" (1965) som tekst, men som også undersøker Judds verk i lys av artikkelen.¹¹ Engler beskriver Judds kunstverk ved å bruke ord som "vokabular"¹² og "retorikk"¹³, og viser allerede i det en klar tendens innen Judd-forskningen til å kryss-referere tekst og kunst. Englers lesning av "Specific Objects" synes dessuten å fremvise et ganske typisk trekk ved Judds artikkel. Den er en åpen tekst som verken forklarer eller eksemplifiserer sentrale ideer, men bare nevner begreper. Artikkelen er udefinert og antydende, samtidig som den slår fast en rekke generelle påstander som Judd ikke argumenterer for. Dette kan sies å være et typisk trekk for flere av Judds tekster, og viser at tekstene må leses i sammenheng for å kartlegge betydningene eller funksjonene til de begrepene Judd fremlegger. Derfor har kildematerialet i min oppgave nettopp vært av et såpass betydelig omfang, fordi jeg mener de kunstteoretiske begrepene må utledes og defineres på bredest mulig grunnlag.

Som det vil fremgå i innledningen til kapittel 2, er Judds interessebegrep drøftet av artikkelforfattere som Frances Colpitt, Jonathan Flatley, Michael Fried, Hal Foster, David Raskin og Richard Shiff.¹⁴ Min undersøkelse av «interesse» vil derfor forholde seg til disse artikkelforfatterenes tolkninger. Siste del av kapittel 2 vil ta for seg resepsjonen av Judds "interesse", der jeg vil kommentere flere av artikkelforfatterenes posisjoner. Selv vil jeg vektlegge det produksjonsestetiske aspektet ved Judds kunstteori, fordi jeg mener det utgjør et alternativt perspektiv til den resepsjonsestetiske interpretasjonen. Raskins artikkel "Moral Art" har vært en nyttig kilde med hensyn til kartleggingen av filosofen Ralph Barton Perrys interessebegrep, en filosof som Judd ved flere tilfeller skal ha referert til.¹⁵ Jeg vil forholde meg til Raskins redegjørelse for Perrys forståelse av interesse som verdiproduksjon, men vil primært ta utgangspunkt i Judds egne tekster.

11 Engler, 2000. Han referer til "Specific Objects" som en viktig teoretisk tekst om *minimalistisk* kunst. Denne oppfatningen er ganske vanlig, og forholder seg til artikkelen som et manifest, eller som en programerklæring. Oppfatningen kan med fordel kan problematiseres fordi "Specific Objects" omhandler samtidens generelle kunstsituasjon i 1964-65, og forholder seg til et rikt spekter av retninger og -ismer; både senmodernistiske malere, popkunstnere, dada og neodada, fluxus og det vi i dag ville betegne "minimalisme."

12 *Ibid.*, s. 54.

13 *Ibid.*, s. 57. Også Anna Chave bruker ordet retorikk i sin artikkel om maktstrategier i minimalistisk kunst. Chave, Anna, "Minimalism and the Rethoric of Power", *Minimalism* (red. James Meyer), Phaidon Press, London, 2000, s. 275-285.

14 Colpitt, Frances, "The Issue of Boredom: Is It Interesting?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, nr. 4, 1985, s. 359-365. Flatley, Jonathan, "Allegories of Boredom", *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (red. Ann Goldstein), The MIT Press, Cambridge og London, 2004, s. 50-75. Foster, Hal, "The Crux of Minimalism", *Return of the Real*, MIT Press, Cambridge and London, 1999, s. 35-68. Fried, Michael, "Art and Objecthood", *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago og London, 1998, s. 148-172. Raskin, David, "Moral Art", *Donald Judd*, (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 78-95. Shiff, 2000. Shiff, Richard, "Donald Judd, Safe from Birds", *Donald Judd* (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 28-61.

15 Raskin, 2004, s. 78-95.

Raskin skrev også i 1999 doktorgradsavhandlingen "Donald Judd's Skepticism", der han undersøker Judds interesse for empirisme og pragmatisk filosofi. I denne avhandlingen relaterer Raskin denne interessen til Judds lokalpolitiske engasjement, og en anarkistisk motstand mot maktsentralisering.¹⁶ Raskin underbygger sine funn med konkrete verksanalyser, i tillegg til at han relaterer Judds utsagn om anti-hierarki (se under 3.3) til hans politiske engasjement. Raskin undersøker både publisert tekstmateriale av Judd, men også upublisert arkivmateriale som notater, videoopptak og intervjuer. Avhandlingen hans er ikke en systematisk gjennomgang av Judds kunstkritikk, og er derfor heller ikke avgrenset verken med hensyn til det tidsmessige omfanget av kildene, eller kildenes art. Jeg vil i min undersøkelse i noen grad forholde meg til Raskins funn i de empiriske kildene; hans gjennomgang av Judds filosofi og kunsthistoriepensum, og opplysninger om innholdet i Judds boksamling. Dette er kilder jeg ikke har hatt egenhånds kjennskap til. I motsetning til Raskin vil jeg imidlertid gjøre en selvstendig undersøkelse av Judds kunstkritiske tekster, uten å relatere disse verken til Judds kunstnerskap eller biografi. Ved å undersøke Judds begreper som en kunstintern diskurs, vil oppgaven være fokusert omkring andre problemstillinger enn de Raskin forholder seg til i sin avhandling. Min oppfatning er at Judd skiller mellom kunst og kritikk som ulike medier, og en selvstendig undersøkelse av tekstmaterialet synes derfor å være en mest mulig fokusert og avgrenset tilnærming til forståelsen av hans kunstsyn.

1.3 Presentasjon av kildematerialet

1.3.1 Tiden som kunstkritiker for Arts

Den første tekstsamlingen, *Complete Writings 1959-1975*, består hovedsaklig av utstillingsomtaler skrevet for kunstmagasinet *Arts* under månedlige spalteoverskrifter: "In the Galleries" eller "Month in Review."¹⁷ Judd skrev regelmessig omtaler for *Arts* fra desember 1959 til mai 1965. I tillegg til utstillingsomtaler, skrev han enkelte artikler, reportasjer og bokanmeldelser. I periodene juni 1961 til januar 1962, og oktober til november 1962, var han uten arbeid i *Arts* fordi redaksjonen ble nedbemannet og ønsket å redusere antallet utstillingsomtaler.¹⁸

Å skrive anmeldelser av kunstutstillinger var en deltidsjobb for Judd der han selv kunne regulere arbeidstiden parallelt med at han selv utviklet seg som kunstner. Han fikk betalt etter tekstenes antall og omfang, og han oppgir 15 omtaler som et månedlig gjennomsnitt.¹⁹ Han kommenterer i innledningen til *Donald Judd Complete Writings 1959-1975*, at alle utstillinger frem til september 1961 ble sett og omtalt

¹⁶ Raskin, 1999.

¹⁷ De første omtalene som er gjengitt i *Complete Writings 1959-1975* for perioden september til november 1959 er ikke skrevet for *Arts* men for *Art News*. Han skal ha avsluttet dette engasjementet fordi redaktørene redigerte omtalene han skrev. Kopie, 2004, s. 248.

¹⁸ Judd, 1975, s. 63.

¹⁹ *Ibid.*, s. VII.

av redaksjonen, men at redaksjonen deretter ble mer selektive med hensyn til hvilke utstillinger som skulle omtales. Judd nevner videre at redaksjonsmedarbeideren fordelte utstillinger til kritikerne, og at Judd til en viss grad fikk tildelt utstillinger etter eget ønske.

Etter at magasinet skiftet redaktør fra Hilton Kramer til James Mellow i 1961, ble Judd på nytt engasjert som kritiker. Kramer fortsatte imidlertid som redaksjonsmedarbeider og kritiker for *Arts*. Judds øvrige kollegium besto blant andre av Sidney Tillim og Annette Michelson som var Paris-korrespondent. Francis Kloeppel ved desken hadde Judds tekster til gjennomsyn, og sto for eventuell korrektur. Flere av redaksjonsmedarbeiderne ble senere sentrale aktører i minimalismedebatten i 1960-årene, og omtalte Judds arbeider og utstillinger. Særlig Kramer, Tillim og Michelson spilte en sentral rolle i primærresepsjonen av Judds arbeider. Tillim mottok på sin side omtale av Judd for sin utstilling i 1960.²⁰

Når det gjelder forholdet til redaksjonen i *Arts* går det frem at Judd oppfattet magasinet som konservativt, og at han anså sin egen stilling der som et unntak. Men omtalene han skrev ble ikke forkortet eller omskrevet i følge Judd.²¹ I et innlegg trykket i *Arts* 1964 beskriver han redaksjonen slik:

“ARTS is a somewhat conservative magazine but it is not uniformly, simply or blindly conservative [...] The conservatism of Mr. Kramer and Mr. Mellow as successive editors lies only in the publication of more articles on conservative artists than on unconservative ones. Neither editors ever suggested to me that the magazine should have a uniform position or attempt to control my reviews, which are often contrary to Mr. Kramer’s opinions.”²²

Dette utspillet kom som et forsvar etter at redaksjonen hadde mottatt kritikk i et innsendt leserinnlegg, og må i noen grad forstås som nettopp dette. Likevel sier utsagnet noe om hvilken handlefrihet Judd hadde som kritiker. Han gir uttrykk for en viss grad av selvstendighet i stillingen, og en viss frihet med hensyn til innholdet i kritikkene han skrev. Det vi kan finne av motvilje fra redaktørenes side, er i de tilfellene de avsto å trykke Judds tekster. Tekstene det dreide seg om var gjerne lengre artikler eller andre typer tekster, blant annet en bokomtale av Bryan Robertsons Jackson Pollock-monografi, som Judd var svært kritisk til.²³ I innledningen til *Complete Writings 1959-1975* kommenterer Judd at redaktørene ikke ønsket seg artikler: “Neither editor wanted articles. I wanted to write on Reinhardt’s work and had been to his studio for the purpose but Mellow didn’t want an article on him.”²⁴ Judd skrev derfor bare unntaksvis artikler for *Arts*. Artikkene i *Arts* årbøker, “Local History”(1964) og “Specific Objects” (1965), anså Judd for å være anerkjennelser fra redaksjonens side.

20 “The paintings from 1953 to 1957 are strong geometric ones; during the course of 1957 Tillim began a representational style which he has continued to the present. The change was a serious mistake.” [III. nr. 1] *Ibid.*, s. 23.

21 *Ibid.*, s. VII.

22 *Ibid.*, s. 117.

23 Judd skrev denne omtalen på bestilling til februar utgaven av *Arts*, 1961, men fikk siden avslag fra daværende redaktør Hilton Kramer. *Ibid.*, s. 30.

24 *Ibid.*, s. VII.

Judds etter hvert etablerte posisjon som kritiker må ha bidratt til en viss autoritet innen kunstmiljøet. Gjennom omtaler av galleriutstillinger fikk han kontakt med gallerister, kunstnere og kritikere. Han provoserte både lesere og kolleger, noe som kommer frem av leserinnleggene som ble trykket i *Arts*. John A. Thwaites tok avstand fra Judds amerikanske chauvinisme, og Judds uvilje mot tradisjonell representasjon i malekunsten provoserte kollegaen Sidney Tillim.²⁵ Flere kunstnere i 1960 årene skrev om kunst (Carl Andre, Mel Bochner, SoLewitt og Robert Morris). Enkelte kritikere har hevdet at dette var et nytt fenomen som for alvor ble utbredt hos denne generasjonen kunstnere, fordi de nye kunstformene trengte forklaring eller teoretisk forankring.²⁶ Mel Bochner skriver selv i en omtale av *Complete Writings 1959-1975* nye utgave (2005) at denne aktiviteten dreide seg om å sikre kunstnerens plass i den offentlige diskusjonen om kunst: "why let the critic's speak for you when you are perfectly capable of speaking yourself?"²⁷ Men også New York skolens kunstnere (som Adolf Gottlieb og Barnett Newman) tok aktivt del i debatten om den nye kunsten, og argumentet om at kunstnertekster var noe nytt i 1960 årene synes derfor unyansert. Bochners vektlegging av Judds kritiske produksjon som en tilrettelegging for egen kunstpraksis, synes dessuten å overse at de omtalene Judd skriver er med utgangspunkt i andre kunstneres verk, og at Judd i disse omtalene viser en konsentrert og analytisk interesse for helt andre strategier og praksiser enn de han selv utforsket i sin egen kunst. Det er bare i et mindretall av tekstene (etter 1965) at Judd skriver om sin egen kunst.

1.3.2 Andre oppdragsgivere; reportasjer og artikler

Complete Writings 1959-1975 består også av tekster for andre oppdragsgivere enn *Arts*. I januar 1965 ble Judd engasjert som kunstkritiker for *Arts International*, men samarbeidet resulterte i kun to artikler, og ble avsluttet tre måneder senere. Dette kommer frem av to brev fra redaktøren James Fitzsimmons. I det siste brevet uttrykker Fitzsimmons sin misnøye med Judds uformelle skivestil: "I don't like it when you talk off the cuff, it's too 'informel' for my taste. Even garrulous at times - not because what you say isn't to the point or worth saying but simply, again, because of the shambling basic-Hemingway you elect to write in."²⁸ Et annet kritikkverdig aspekt ved artiklene Judd skriver for *Art International* er at de nærmest er ordrette potpurrier av enkeltomtaler han samtidig skriver for *Arts*.

25 *Ibid.*, s.117. Tillim kritiserte Judds referanse til David Hume og substanskritikken. *Ibid.*, s. 81.

26 Colpitt, Frances, *Minimal Art; the Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1990, s. 4-5. Colpitt vektlegger at flere av disse kunstnerne var universitetsutdannet, og hadde innsikt i teoretiske problemstillinger. Hilton Kramer skrev i en omtale av utstillingen "Primary Structures" (1966): "I cannot recall another exhibition of contemporary art that has to the same extent, left me feeling so completely that I had not so much encountered works of art as taken a course in them". Gjengitt i Colpitt, 1985, s. 360.

27 Bochner, Mel, "Conversation Starter; Mel Bochner on the Republished Writings of Donald Judd", *Artforum*, <http://www.artforum.com/inprint/id=8992>, [Lesedato 6.6.2005.]

28 Judd, 1975, s. 171. Innvendingene fra Fitzsimmons er i utgangspunktet vanskelig å relatere til de artiklene som ble trykket i *Arts International* våren 1965. Sitatet som Fitzsimmons gjengir i brevet er av en annen karakter enn i artiklene, noe som

Artiklene i *Art International* ("New York Letter" og "New York Notes"), er lengre tekster hvor han i en sammenfattet form gir et overblikk over aktuelle kunstnere i New York. Dette sammenfattende artikkelformatet er en form for fremlegging han utviklet så tidlig som i 1962, da han skrev en museums-guide for *Envoy-The cosmopolitan Magazine of Hotel Corporation*. Tekstene er ikke evaluerende, men har en presentasjonsform som er ment å gi et overblikk over kunstsituasjonen i New York på det aktuelle tidspunktet. Det bildet han skisserer av den aktuelle kunstsituasjonen utgjør dessuten ofte et alternativ til en stilistisk kategorisering av kunstnere ved å motsette seg, eller omformulere betegnelser som abstrakt ekspresjonisme, opkunst eller geometrisk kunst.

Fra andre halvdel av sekstiårene får Judd større spalteplass i tidsskriftene, og skriver lengre artikler. Redaksjonene viser også en viss toleranse med hensyn til innholdet i tekstene. Judd diskuterer stadig problemer av liten relevans for kunsten han skriver om. Et eksempel er en omtale av Pollock (1967), der han innledningsvis vier kunstkritikken stor plass.²⁹ Denne utviklingen skjer parallelt med at Judd nyter større anerkjennelse også som kunstner. En sjanger vi ofte finner i denne perioden er monografiske gjennomganger av kunstnerskap. Pollock-artikkelen er en slik monografisk tekst, og i andre halvdel av sekstiårene og utover syttiårene skriver Judd flere slike tekster der han tar utgangspunkt i én kunstners produksjon.³⁰ I disse tekstene utdyper Judd begreper som bare nevnes i utstillingsomtalen, og kan i mange tilfeller gi nøkkelen til forståelsen av enkeltutsagn i mindre tekster.

1.3.3 "Statements"

Etter 1965 skriver Judd ikke lenger regelmessige omtaler av utstillinger for *Arts*. Tekster som publiseres etter dette er gjerne uttalelser og kommentarer i andre kritikeres artikler, slik som i Barbara Roses "ABC Art" (1965).³¹ I slike tekster (trykket under overskriften "Statements" i begge tekstsamlingene), synes Judd å innta en annen utsagnsposisjon. Han uttaler seg primært som kunstner, og ikke som kunstkritiker. Til forskjell fra det kunstkritisk perspektiv, tar disse kommentarene og påstandene som oftest utgangspunkt i egne arbeider, og i hans egen posisjon som kunstner: "Earlier art is less credible. Of course, finally, I only believe my own work".³² Utsagn av denne typen vitner om en offensiv posisjon, og en selvsikkerhet helt annerledes den vi finner i hans omtaler av andre kunstnere. Hans "Statements" er gjerne unyanserte, følelsesladete eller polemiske, og har en muntlig form. Forholdet til "minimalisme-

kan tyde på at Fitzsimmons kritikk var rettet mot innsendt materiale som ikke ble publisert. Judd svarer på redaktørens utspill ved å heve abonnementet på *Arts International*. *Ibid.*, s. 170.

²⁹ *Ibid.*, s. 193-195. Omtalen er kommenteres under 1.4.2.

³⁰ "Malevich: Independent Form, Color, Surface", *ibid.*, s. 211. "Barnett Newmann", *ibid.*, s. 200. Artikkelen om Newman ble skrevet i 1964 for *Das Kunstwerk*, og lest av Newman på det tidspunktet, men ikke publisert før 1970 i *Studio International*. "Lee Bontecou", *ibid.*, s. 178. "John Chamberlain", *ibid.*, s. 190.

³¹ *Ibid.*, s. 181.

³² *Ibid.*

debatten” som foregår utover 1960 årene, oppsummeres i en lengre tekst ”Complaints: part I” (1969), der han blant annet retter en kritikk mot Clement Greenberg i argumentasjonen for samtidskunstens åpne situasjon.³³

Det kan synes rimelig å skille mellom Judds kunstkritiske gjennomganger av verk og kunstnere, og mer generelle kommentarer der han til dels forsvarer sin egen praksis som kunstner. Jeg har derfor valgt å se bort fra kommentarer han gir i intervjuer, og som for øvrig ikke inngår i tekstsamlingene. Selv om kunstkritikken og kunstneruttalelsene er ulike i formen, berører de ofte hverandre gjennom de problemene som er sentrale for Judds kunstsyn. Men i artikler og katalogtekster, til dels også i utstillingssamtalene, fremlegges aspekter ved dette kunstsynet klarere formulert enn i hans ”statements”, og kan derfor lettere undersøkes som kunstteori.³⁴ Judd selv uttrykker seg slik: ”Quotations and biographical information should be considered more carefully than they usually are. Dumb interviewers often get dumb answers.”³⁵

En annen tekstsjanger som inngår i tekstsamlingene er politisk orienterte ad-hoc publikasjoner. Disse ble skrevet i forbindelse med at Judd og ektefellen (Julie Finch) engasjerte seg i lokalpolitiske spørsmål, og ledet lokale organisasjoner som Lower Manhattan Township.³⁶ Det finnes også eksempler på nyhetsbrev, flygeblader og plakater som vitner om Judds krigsmotstand i 1970-årene.³⁷ I den andre tekstsamlingen, *Complete Writings 1975-1986*, tematiseres dette engasjementet. Hans motstand mot administrativ og statlig sentralisering, og hans misnøye med kunstnerens betingelser i USA profileres i disse senere tekstene.³⁸

1.4 Metakritikk og subjektivitet

1.4.1 Metakritikk

Et interessant aspekt ved enkelte av Judds tekster, er at han av og til kommenterer sin egen utsagnsposisjon som skrivende kritiker, sine egne formuleringer og sitt eget blikk. Et eksempel på dette finner vi i ”Imperialism, Nationalism and Regionalism” (1975): ”This article is very general [...] I’m very wary of general statements, certainly the usual solipsistic ones, and also I’m wary of my own.”³⁹ Her reser-

³³ *Ibid.*, s. 197-199.

³⁴ Kontrasten mellom tekster som ”Complaints: part II” (1973), og ”Malevich: Independent Form, Color, Surface” (1974) illustrerer forskjellen mellom en tekst som hovedsakelig består av polemiske meningsyttringer, og en artikkel der han gjør en fokusert analytisk gjennomgang av konkrete verk. *Ibid.*, s. 207-215.

³⁵ *Ibid.*, s. 195.

³⁶ *Ibid.*, s. 202-205.

³⁷ *Ibid.*, s. 205-207, 218-219.

³⁸ Dette aspektet ved Judds tekster, og en undersøkelse av hans politiske engasjement er emne for David Raskins avhandling. Raskin, 1999.

³⁹ Judd, 1975, s. 222.

verer Judd seg i forhold til sin egen tendens til å fremme generelle påstander. I dette kan det ligge en bevissthet om hans subjektive utsagnsposisjon som kritiker. Det tydelige nærværet av et subjekt som fremmer meninger og påstander gir artikkelen et essayistisk preg. Judd utgir seg ikke for å fremme påstander med noen allmenn gyldighet, og dette kan synes å være et karakteristisk trekk ved flere av tekstene han skriver.

I Barbara Roses "ABC Art" skriver han om generaliseringer på denne måten: "It is necessary to make general statements, but it is impossible and not even desirable to believe most generalizations. No one has the knowledge to form a comprehensive group of reliable generalizations."⁴⁰ Subjektive utsagn av generell karakter danner ikke et troverdig utgangspunkt, og Judd er skeptisk til generaliseringer. Her kan det virke som om han oppfatter kunstkritikken som en bestemt form for mediering, der den enkelte kritiker anlegger et bestemt tolkningsperspektiv eller "inngangsport" til forståelsen av et verk. Kritikerer veileder eller informerer derfor publikum på en måte som ikke er opprinnelig, men sekundær. Som en form for uopprinnelig mediering hevder Judd at kunstkritikken forholdet seg underlegent til verket.⁴¹

Judd synes ikke å gi uttrykk for et normativt kunstsyn fordi han kommenterer sine egne påstanders subjektive karakter. I en beskrivelse av fargebruken i Gene Davis verk (1963) [ill. nr. 2 og 3] innlemmes denne metakommentaren:

"Reading descriptions of color is probably boring. The dryness of the analysis is often attributed to the work. Actually, seeing the colors and relating them are highly enjoyable. The amount of color Davis has here, like Noland's color, dryly lyrical, untraditionally so, is a great thing. Also Davis says he paints by the eye, not according to a scheme of intervals, although a description of the intervals may make it sound as if they were preconceived, at any rate rigid."⁴²

Dette utsagnet kan tyde på et gjennomtenkt forhold til hvordan beskrivelsen av verket bidrar til å forme forståelsen av det. Måten en tekst skjematisk beskriver et verk på, er ulikartet verket i seg selv. Der en i beskrivelsen og analysen av et verk opererer etter et logisk skjema som har til hensikt å forklare noe for det lesende publikum, gjøre det forståelig, er verkets karakter mer intuitiv, prosessuell og empirisk; "he paints by the eye". Dette synes å være uttrykk for en bevissthet om avstanden mellom beskrivelse og verk.⁴³ Kunstverkets ikke-hierarkiske organisering er et viktig element i Judds tekster om kunst, og en bevissthet om dette forholdet kan synes også å prege oppfatningen av forholdet mellom beskrivelse og verk. I en beskrivelse ligger det allerede en interpretasjon ved at enkelte aspekter vektlegges mens andre

⁴⁰ *Ibid.*, s. 181.

⁴¹ "Art criticism is very inferior to the work it discusses", *ibid.*, s. 193.

⁴² *Ibid.*, s. 99.

⁴³ Michael Baxandall påpeker at en beskrivelse dypest sett ikke er av selve verket, men av det som tenkes om et verk.

Baxandall, Michael, "Introduction: Language and Explanation", *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven og London, 1985, s. 1-11.

utelates. Elementene i beskrivelsen opptrer i en bestemt og prioritert rekkefølge, og kan derfor ikke være nøytralt strukturert. Selv om det skrivende subjektet unngår bruken av verdiladete ord og uttrykk i beskrivelsen, vil det tekstlige forløpet likevel være ordnet og tilrettelagt for leseren. Den prioriterte sammensetningen av informasjonen om et verk, vil dermed ha en form for hierarkisk struktur.

1.4.2 Kunstkritikk og kunstteori

”I wrote criticism as a mercenary and would never have written it otherwise”⁴⁴

Utsagnet over kunne tyde på at Judd nedvurderer kunstkritikkens rolle. Men som vi skal se, er ikke Judd utelukkende negativ til kunstkritikken, bare kritisk til kritikkens funksjon og utøvelse. I artikkelen ”Jackson Pollock” (1967) definerer han noen kriterier for hva han mener god kunstkritikk er. Han beskriver blant annet et forhold lignende det han viste til i Gene Davis omtalen forrige side:

”There’s a big difference between thinking about someone’s work and thinking about it in a way that other’s can understand. It would take a big effort for me or anyone to think about Pollock’s work in a way that would be intelligible.”⁴⁵

For Judd synes kunstkritikk å fungere medialt, der en rekke informasjonen om et kunstverk disponeres og gjøres forståelig for leseren. Videre uttrykker han nødvendigheten av å definere viktige ord og begreper: ”to build new ways of talking about the work”. Behovet for nye begreper i diskusjonen av den nye kunsten er også et uttalt behov i diskusjoner om den abstrakte ekspresjonismen i 1940-årene.⁴⁶ Men i motsetning til abstrakt ekspresjonismens kritikere, synes Judd å etterlyse et mer praktisk-teoretisk begrepsstiltfang. Ikke benevnende stilteoretiske begreper, men begreper som ligger nærmere opp til de enkelte verkene og kunstnerne. Dette kommer frem i en tekst fra 1977:

”Somewhat new work is usually described with the words that have been used to describe old work. These words have to be discarded as too particular to the earlier work or they have to be given new definitions. Occasionally new terms have to be invented.”⁴⁷

Han sier i sitatet over at de begrepene vi tar i bruk for å snakke om kunst må være i samsvar med den gjeldende kunstsituasjonen, fordi etablerte eller konvensjonelle begreper mister sin aktualitet. De etablerte begrepene lar seg ikke applisere på den nye kunsten, og må redefineres eller skiftes ut. Derfor er det sannsynlig at Judd når han skriver om sin samtids kunst i ulike sammenhenger utforsker nye begreper og nye måter å snakke om den nye kunsten på. Dette utsagnet motiverer mitt prosjekt i denne oppgaven fordi det muliggjør en identifikasjon av de nye begrepene han tar i bruk.

⁴⁴ Judd, 1975, s. VII.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 193.

⁴⁶ Foster, Stephen C., *The Critics of Abstract Expressionism*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1980, s. XIII.

⁴⁷ Judd, 1987, s. 7.

Judds hovedbeskjeftigelse som kunstner og hans innsikt i betingelsene for kunstproduksjon, må ha spilt en viss rolle i måten å reflektere teoretisk. Ordene og begrepene han opererer med identifiserer bestemte holdninger eller strategier i verkene, og identifiserer ofte en forbindelse til kunstnersubjektet. I 1983 beskriver han sin egen erfaring med estetikk og praksis på denne måten:

"It's not irrelevant that as an artist I have an edge on the analysis of the process. A practitioner can always make a philosopher nervous. But after a few vague generalizations the philosopher becomes the practitioner and the edge is lost."⁴⁸

Judds behov for å ta i bruk nye begreper om kunstproduksjon, innebærer å ta et steg bort fra eller definere sine ideer "more or less philosophical", i et annet medium enn kunsten. Egenhånds kjennskap til kunstens produksjonsmessige eller prosessesuelle natur, danner et godt utgangspunkt for å skrive om kunstens produksjonsetetiske betingelser.

1.4.3 Formalisme og fortolkning

Judds utforsking av nye begreper forankres i en nær omgang med en rekke ulike verk. Dette innebærer at hans beskrivelser og analyser er empirisk fundert i sansemessige observasjoner.⁴⁹ Med utgangspunkt i de detaljerte studiene av verkene, etableres et nivå i tekstene der Judd anvender karakteriserende begreper som betegner en bestemt funksjon i verket. Begrepene er derfor forankret i selve verksbeskrivelsen, samtidig som begrepene ofte settes i en komparativ sammenheng med samtidige kunststrategier. Viktigheten av en detaljert verksstudie formulerer Judd på denne måten:

"The primary information should be the nature of his [kritikerens] work. Almost all other information should be based on what is there. This doesn't mean that the discussion should only be 'formalistic'. Almost any kind of statement can be derived from the work: philosophical, psychological, sociological, political. Such statements, usually nonsense, should refer to specific elements in the work and to any statements or biographical information that might be relevant."⁵⁰

Verket må være det primære utgangspunktet for beskrivelsen og analysen, og i Judds utstillingsomtaler utgjør beskrivelsen av verket gjerne den største delen av teksten. Lange og ofte omstendelige beskrivelser (av former, farger, optiske effekter, flate- og romvirkninger) preger omtalene hans. Ytterst sjelden finner vi eksempler på fortolkning i den forstand at han anvender allusjoner eller metaforer som viser til et meningsinnhold eller en ytre referanse i verkene. Et av de sjeldne unntakene er beskrivelsen av Lee Bontecous relieffer [Ill. nr. 4], der han skildrer verket slik:

"Bontecou's constructions stands out from the wall *like* contoured volcanoes. Their craters are voids but exceedingly aggressive ones, thrust starkly at the onlooker; these are threateningly concrete holes to be among." [Min uthev.]⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, s. 25.

⁴⁹ Frances Colpitt refererer til denne måten å skrive kunstkritikk på som "Scientific American Criticism". Colpitt, 1990, s. 4.

⁵⁰ Judd, 1975, s. 195.

⁵¹ *Ibid.*, s. 27.

Her beskriver Judd omgangen med Bontecous relieffer som en truende affære; *som om* de var vulkaniske kratre, og gir dermed beskrivelsen av den abstrakte formen en billedlig referanse. Likevel synes det å dreie seg om et konkretisert nærvær, slik at Judds billedlige assosiasjon først og fremst står i et analogt forhold til verket, og ikke fungerer alluderende.⁵²

Til tross for at Judd i stor grad forholder seg verksinternt til de arbeidene han skriver om stiller han seg kritisk til rene formale studier av verkene:

”Certainly the discussion should go beyond formal consideration to the qualities and attitudes involved in the work. Arguments leading from the elements of the work to its general implications are difficult to form and should be formed carefully.”⁵³

Selv om verksbeskrivelsen utgjør en sentral del av kritikken hevder han at analysen likevel bør føre frem til et holdningsnivå eller formal karakteristik. I lengre omtaler, artikler, og katalogtekster tilstreber Judd en slik identifisering av generelle formale holdninger i verkene, men denne ”fortolkningen” forblir imidlertid verksintern.

1.4.4 Kategori og genealogi

Ofte bærer Judds tekster preg av en distanse til kunsthistoriens kategorisering av kunstnere. Han gjør det til og med til tema i enkelte av tekstene. Betegnelser som ”minimalisme”, ”op” og ”pop” motsetter han seg. Særlig i første halvdel av 60-årene tar Judd med et åpent blikk for seg verk vi i dag har lært å skille mellom som pop, minimalisme, neo-dada eller senmodernistiske malerier. Han inkluderer representanter for disse ulike grupperingene i den samme romme betegnelsen ”ny kunst” eller ”tre-dimensjonale arbeider”⁵⁴, og beskriver de nye tendensene innen samtidskunsten som en åpen situasjon: ”There hasn’t been enough time and work to see limits [...] Because the nature of the three dimensions isn’t set, given beforehand, something credible can be made, almost anything.”⁵⁵ En tilsvarende oppfatning av den åpne kunstsituasjonen finner vi igjen i hans kritikk av Clement Greenberg og av betegnelsen ”minimalisme” i 1969:

”I have a lot of complaints. Most of these are about attempts to close the fairly open situation of contemporary art [...] In the last three years or so I’ve thought that Clement Greenberg and his followers have been trying to form a similar closed situation. I’ve expected a lot of stupid things to reoccur- movements, labels- but I didn’t think there would be another attempt to impose a universal style. It’s naïve and it’s directly opposed to the nature of contemporary art, including that of the artists which they support.”⁵⁶

52 For en nærmere drøftelse av Judds forhold til representasjon se 3.5.

53 Judd, 1975, s. 194.

54 *Ibid.*, s. 181-189.

55 *Ibid.*, s. 184.

56 *Ibid.*, s. 197.

Judds kritikk av stil og mediumskategorier, er tydelig i flere av tekstene. Han motsetter seg også kunsthistoriens kanonisering av kunstnere. Dette kan ses allerede i en tekst fra 1962:

"Almost everyone reduces art history to its masterpieces. The present suffers because its observers do not understand how art develops and because its critics naively expect all present art to be as perfect as the past's apparently was. The past suffers because many good but limited artists are forgotten, or their work destroyed, and because an understanding of the sequence of developments cannot be gained without considering secondary artists."⁵⁷

Utsagn av denne typen synes å vitne om en skepsis til muligheten av å kunne rekonstruere noe historisk. En utviklingssekvens forutsetter ikke bare mesterverk, men "sekundære" kunstneres bidrag til en eventuell utviklingssekvens. Fordi så mye av den "sekundære" kunsten er glemt eller tapt vil en reell rekonstruksjon av kunstens utvikling være umulig. Dette kritiske utsagnet innebærer en skepsis i forhold til den kausale historistiske tradisjonen, og en bevissthet om historiens utilgjengelighet.⁵⁸

Judd tar imidlertid selv genealogiske sammenligninger i bruk når han analyserer, og han benytter seg ofte av stilbetegnelser som "abstrakt ekspresjonisme", "kubisme" og "geometrisk kunst". De hyppigste tilfellene av dette finner vi i de første tre årene med kritikker for *Arts*, og det kan synes som om han i denne perioden nesten forholder seg til disse betegnelse som sjargong. På bakgrunn av Judds egen praksis som kritiker synes derfor motstanden mot kategorier og genealogier ukonsekvent.

1.4.5 "A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them" (Part I and II)

Judd skriver kunstkritikk ut fra en klar oppfatning om at kunst kan være god eller dårlig, og at kunstkritikkens mest sentrale funksjon er å tydeliggjøre disse forskjellene.⁵⁹ Dette er en oppfatning som ikke var uvanlig i det kunstkritiske miljøet på sekstitallet, men kan oppfattes som en videreføring av den formalistiske kunstkritikkens tradisjon for å evaluere kunstnere ut ifra bestemte (mediumsspesifikke) kriterier. Som artikkeltittelen "A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them" (1984) viser, er dette en holdning hos Judd som ikke endret seg med årene, men snarere blir forsterket. Likevel skiller han seg fra samtidige kritikere som Greenberg og Michael Fried ved at han

⁵⁷ *Ibid.*, s. 63-64.

⁵⁸ I en artikkel fra 1983 uttrykker Judd seg slik: "I want to emphasize that most of the past is inaccessible to us." Judd, 1987, s. 49. Den skepsis Judd synes å vise mht. historisismens årsaksforklaringer står i relasjon til Walter Benjamins historiefilosofiske nyorientering: "Historismen nøyer seg med å etablere en årsaksforbindelse mellom forskjellige momenter i historien. Men intet saksforhold er historisk bare fordi det står som årsak. Det blir det senere, posthumt, gjennom begivenheter som kan være skilt fra det av årtusener. Den historiker som tar dette som utgangspunkt, slutter med å la begivenhetene løpe mellom fingrene som en rosenkrans. Han griper den konstellasjon som hans egen epoke har dannet med en nøye avgrenset tidligere epoke. Slik grunnlegger han et begrep om samtiden som den "nåtid" der splinter av den messianske tid er sprengt inn." Benjamin, Walter, "Historiefilosofiske teser", *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (overs. Torodd Karlsten), Gyldendal, Oslo, 1991, s. 103.

⁵⁹ "Most of the criticism I've read fails to responsible both in the accuracy of the facts, which is elementary, and in the judgement of quality, which is virtually the definition of criticism. It's far from necessary, but criticism shades into commerce as architecture does into building, becoming mere reporting." Judd, 1987, s. 71.

ikke ser det som kritikkens oppgave å skille mellom kunst og ikke-kunst, men å begrunne en sammenligning av gode og mindre gode verk.

Det kvalitetskravet Judd forutsetter dreier seg til en stor grad om originalitet. Det er en forutsetning for ham at god kunst skal være ny, eller bringe inn nye elementer i forhold til en tidligere kunstpraksis. Dette er et syn som også er kjennetegnende for Greenbergs kritikk, og kan sies å være et artikulert symptom på den hurtige akslerasjonen av kunstretninger og grupperinger utover 1960- og 70 årene.⁶⁰ Hos Judd kommer kravet til originalitet eksplisitt til uttrykk i hans tekster når han benytter seg av sammenligninger kunstnere i mellom. De kunstnerne han trekker frem er gjerne de som presenterer nye strategier for kunstproduksjon. I artikkelen om Pollock formulerer Judd seg slik:

“Another thing essential to a good review, article or book is an estimate of how good the artist is. That includes comparison with other artists, even though much is incommensurable. Comparisons lead ideas of how art develops and of what the connections are between artists. Usually those ideas are too simple [...] The quickest assertion of ability is of the comparative kind rather than through a complete discussion.”⁶¹

Judd hevder at evaluering skjer gjennom sammenligninger, i den grad kunst kan sies å være sammenlignbar. Men sammenligningene må være brede, de må inngå i en bred diskusjon som krysser etablerte stilbetegnelser og kategorier. Kritikkens evaluerende egenskap forutsetter at vurderingen av verk eller kunstner foretas på grunnlag av bestemte kriterier, at verket på sett og vis fremstår som kvalitativt målbart. I et historisk perspektiv kan denne innstillingen synes å være et siste utrop fra en foreldet generasjon kritikere, som fortsatt hevdet at det måtte kunne stilles *kriterier* for god kunst, og at det ga mening å snakke om kunstens *essens*.⁶² Med konseptkunstens gjennombrudd knapt et tiår senere, oppløses eller karikeres den essensialistiske diskusjonen, og poststrukturalismen undergraver ideen om essens eller meningssentrum fullstendig.⁶³

60 “This rapid domestication of the outrageous is the most characteristic feature of our artistic life, and the laps time between shock received and thanks returned gets progressively shorter.” Leo Steinberg. Sitatet er gjengitt i Meyer, James, *Minimalism; art and polemics in the sixties*, Yale University Press, New Haven og London, 2004, s. 215.

61 Judd, 1975, s. 194.

62 Dette gjelder innenfor den kunstkritiske diskusjonen om maleriets mediumsspesifikke kriterier. I diskusjonen om fotografi og film, også om arkitekturkritikk synes diskusjonen om det mediumsspesifikke eller kriterier fortsatt å være aktuell, eller på vei tilbake. Doane, Mary Ann, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, forelesning under Media Aesthetics Symposium, Universitetet i Oslo, 9.6.2005. I fordraget refererte Doane til Rosalind Krauss’ artikkel ”Reinventing the Medium” i *Critical Inquiry*, Volum 25, nr 2, 1999, University of Chicago Press.

63 «It has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which governs the structure, while escaping structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, *within* the structure and *outside* it. The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality has its center *elsewhere*. The center is not the center.» Derrida, Jaques, «Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Science», gjengitt i *Litteraturvitenskap Mellomlag: Teoretisk Fellespensum*, Unipub, Oslo, 2000, s. 96. Derrida viser i denne teksten at et forutsatt meningssentrum kan destabiliseres, å bli til et «elsewhere» eller fravær. Selv om Judd anerkjenner en desentralisert struktur i arbeidene til Stella, og således innlemmer en desentraliserende tenkemåte i en konkret ikke-hierarkisk verksstruktur, er det tydelig at Judd forutsetter et slags meningssentrum når han fremholder at kunstens essens er ”enhet”. Judd, 1987, s. 27.

Hos Judd nevnes ikke kriterier i klartekst, men hans system av begreper blir som vi skal se i kap. 4, et sett målbare variabler, der han hevder at diskrepansen mellom variablene kan utsi noe om verkets kvalitet. Det hierarkiet som hans kritiske modell produserer er åpenbart i uoverensstemmelse med det ikke-hierarkiske målet han uttrykker i sine tekster om kunst. Det a-kompositoriske eller ikke-hierarkiske som et styrende mål for verket, utgjør som struktur en antitetisk posisjon i forhold til hans definisjon av kunstkritikkens oppgave. Denne diskrepansen er uttrykk for hans oppfatning om kunstkritikken som annerledes strukturert, og vesensforskjellig fra kunsten.

2. Interesse

Judds anvendelse av "interesse" forholder seg til minst to ulike perspektiver: a) som uttrykk for en produksjonsestetisk betingelse (intensjon), og b) et resepsjonsestetisk perspektiv der begrepet uttrykker en oppmerksomhet eller deltagelse som betrakteren viser overfor et verk. I Judds tekster synes den produksjonsestetiske anvendelsen av begrepet å forekomme hyppigere enn den resepsjonsestetiske anvendelsen. Likevel har kritikere og teoretikere med utgangspunkt i "Specific Objects", hovedsaklig oppfattet "interesse" som *betrakterens* interesse for verket. Den betrakterorienterte tolkningen av Judds interessebegrep, kan med rimelighet føres tilbake til Michael Frieds "Art and Objecthood", der Judds utsagn "A work of art needs only to be interesting" blir kritisert for ikke å kunne brukes til å felle en estetisk dom.⁶⁴ I kjølvannet av Frieds artikkel har flere kritikere undersøkt det resepsjonsestetiske

⁶⁴ Fried, 1998, s. 148-172. Også primærresepsjonen av Judds bruk av "interesse" i artikkelen "Specific Objects" representert ved bla. Barbara Rose, Lucy R. Lippard, Hilton Kramer og James Mellow diskuterte den nye kunsten i 60årene som en form for "aesthetics of boredom". Francis Colpitt gjør i sin artikkel "The Issue of Boredom: Is It Interesting?" en metakritisk undersøkelse av den minimalistiske primærresepsjonens betoning av det kjedelige versus det

interessebegrepet, og innlemmet det i en mer generell diskusjon om behovet for evaluerende kriterier i kunstkritikken. Judds anvendelse av «interesse» som intensjonsbegrep har derimot ikke blitt undersøkt i samme omfang, og representerer et annet perspektiv enn det resepsjonsetetiske.⁶⁵

For å holde de to perspektivene fra hverandre vil kapittelets første del (2.1-2.3) gjennomgå anvendelsen av «interesse» som intensjons- eller produksjonsbegrep. Gjennomgangen vil med utgangspunkt i primærkildene, ta sikte på å kartlegge det begrepsstilfanget «interesse» får. Den avsluttende delen av kapittelet (2.4), vil drøfte «interesse» som en form for verdiproduksjon eller disposisjon hos betrakteren. Også i denne delen vil jeg ta utgangspunkt i eksempler fra primærkildene, men jeg vil i tillegg legge vekt på resepsjonen av Judds «interesse». Francis Colpitt, Jonathan Flatley, Hal Foster, og Michael Frieds ulike bidrag og tolkninger vil kommenteres.

2.1 Interesse som kvalitetsbegrep

Det ofte siterte utsagnet "A work of art needs only to be interesting", er fra Judds artikkel "Specific Objects", der det inngår i en diskusjon om kvalitet og enhet:

"A work of art needs only to be *interesting*. Most works finally have one quality. In earlier art the complexity was displayed and built the quality. In recent painting the complexity was in the format and the few main shapes, which had been made according to *various interests and problems* [...] In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. *The thing as a whole, its quality as a whole is what is interesting.*"⁶⁶ [Mine uthev.]

Sitatet åpner for flere ulike tolkningsmuligheter fordi Judd i den samme passasjen anvender både «interesting» og «interesse». Dersom vi i første omgang ser bort i fra bruken av "interesting" i den innledende setningen, synes det som om Judd videre i teksten lar «interesse» beskrive den måten et verk håndterer ulike konvensjonsbestemte problemer på (illusjonistisk eller perspektivisk fremstilling av rom, kompositoriske konvensjoner eller fargekonvensjoner). «Interesse» synes derfor å anvendes i betydninger «i kunstnerens interesse» (eventuelt «i verkets interesse»). Håndteringen av "interesser" eller problemer kan fremstå som komplisert eller singulær. I følge Judd forholder den modernistiske kunstens forenkling og abstraksjon seg til et interessemangfold, fordi det relasjonelle eller kompositoriske for-

interessante. Colpitt, 1985. Senest i 2004 blir dette igjen tematisert (for øvrig uten referanse til Colpitt) i Jonathan Flatleys "Allegories of Boredom". Flatley, 2004.

⁶⁵ Mary Leclerc antyder en sammenheng mellom «interesse» og «spesifikk»: "because of the inflammatory character of this comparison [Frieds sammenligning av verdidom kontra "interesse"] his subsequent discussion of the relationship between interest and specificity- in the Judd lexicon a pair of terms connected with value judgements- has tended to be overlooked.", Leclerc, Mary, "Specificity and Acknowledgement: Practicing Art Criticism in the 1960s", http://www.sidestreet.org/sidestreet_winter2003/leclerc/leclerc1.html, [Lesedato 6.1.2005].

⁶⁶ Judd, 1975, s. 184.

holdet mellom hovedformene fremstår som løsningen på en rekke ”interesser” og problemer.⁶⁷ Den nye kunsten er også kompleks, men skal i større grad fremstå som singulær eller samlet omkring en hovedinteresse. Kunsten skal ikke fremstå som splintret (”scattered”) eller fragmentert, men «asserted by one form». I dette ligger det at verket ideelt sett skal konstituere én ”interesse”. Utsagnet ”a work of art needs only to be interesting” synes derfor å innebære at verket skal fremstå som fokusert omkring én singulær ”interesse” eller strategi. Det er denne fokuseringen som gjør verket spesifikt eller interessant. ”Interesting” fungerer derfor som en konsekvens eller direkte respons på verkets fokuserte ”interesse”.

Viktigheten av at kunstverket skal fremstå som formmessig konsentrert omkring en ”interesse”, finner vi indirekte uttrykt i en omtale av Paul Reeds utstilling (1965) [ill. nr 6]: ”The use of both a diagonal and a centered form, as if one weren’t enough, are conservative.”⁶⁸ Her kritiserer Judd den parallelle bruken av to formmessige strategier i ett og samme verk. Til sammenligning kunne vi tenke oss arbeidene til den senmodernistiske maleren Kenneth Noland [ill. nr. 8], som ble viet stor oppmerksomhet i Judds kritikker. Nolands bilder på begynnelsen av sekstitallet besto av store lerreter der konsentriske sirkler fungerte som singulære strategier i bildene.

I en omtale av John Andersons utstilling (1964) [ill. nr. 9] brukes «interesse» for å karakterisere en håndverksmessig kvalitet i arbeidene:

”There are a number of salient aspects: the exaggerated size, the apparent usefulness of many of the parts, their rural use and homemade nature, a general organic quality, a relative lack of ordinary composition and supposedly sensitive carving, *the strength and the interest the carving does have* and the humour, both in the size and the clumsiness of the shapes and the things they suggest.” [Min utheving]⁶⁹

Her blir det tekniske håndverket (treskjæringen) beskrevet som en kvalitetsmessig egenartet ”interesse”. Begrepet beskriver en teknisk kvalitet i verket. Denne kvaliteten er lokalisert i verket, men er samtidig en *konsekvens* av produksjon og material. Anvendelsen av «interesse» impliserer derfor en produsent, og begrepet knyttes indirekte til et kunstnersubjekt.

Senere det samme året bruker Judd «interesse» for å beskrive de relative fargevolumene i Harry Sowiaks arbeider [appendiks I] Her dreier det seg om et relasjonelt aspekt ved sammenstillingen av farger:

”In a series of tubes a black one may separate others. The colors also shorten or extend one another and shrink and expand. There is a certain balance involved in

67 Judd sier i sitatet ”recent painting”, og beskrivelsen av maleriet ”the complexity was in the format and the few main shapes”, indikerer at det her er snakk om modernistisk maleri etter Matisse (pga. størrelse) og en forenkling i formspråket kjennetegnende for geometrisk kunst, eks. Joseph Albers [Ill. nr. 5.]

68 *Ibid.*, s. 160. Se også omtalen av Len Lyes kinetiske skulptur *Loop* [Ill. nr. 7] i *Art International* (1965): ”Subsidiary motion is all right but motion can be the whole work. It is pretty much in Lye’s pieces. The most interesting one is a steel band in a loop twenty-two feet in circumference. The loop rests in a catenary oblong. At intervals an electromagnet pulls the upper side down. When it is released the band jumps and rolls back and forth [...] This piece was shown a year or so ago without a suspended ball which, this time, the loop strikes as it jumps. The ball and the sound aren’t necessary. They suggest that the movement of the band isn’t sufficient.” *Ibid.*, s. 180. Her fungerer bevegelse som verkets hovedinteresse, og Judd understreker at ballen og lyden av stålbelte som treffer ballen, er unødvendige supplementer fordi de foreslår at bevegelse i seg selv ikke er tilstrekkelig. Dette underbygger Judds oppfatning av den fokuserte, endog singulære strategien kunstverket bør ha. Se også omtalen av Mario Yrisarri [ill. nr. 52], der irregularitet fungerer som et nødvendig fokus i bildet: ”In some of the paintings the lines enclose an area or are seen more fully and become a little descriptive. The irregularity should be only that.” *Ibid.*, s. 140.

69 *Ibid.*, s. 114.

placing the bands [...] *The interest in this is new* [...] The various effects could be even stronger and clearer, but they are coherent now.” [Min uthev.]⁷⁰

Den formale og undersøkende beskrivelsen av de optiske virkningene, leder her frem mot en identifisering av en bestemt holdning eller «interesse» i verket. Ved å identifisere dette holdningsnivået unngår Judd en rent deskriptiv kritikk, fordi han forsøker å forklare de optiske virkningene i bildet. Det kan synes som om Judd skiller mellom effekt og ”interesse”, ved at ”interesse” er uttrykk for det formale programmet Sowiak utforsker, mens effekt er uttrykk for den optiske virkningen av dette. Judd vektlegger også at de optiske effektene opptrer som koherente, noe som knytter «interesse» til «enhet».

2.1.2 Kvalitet og optisitet

Av eksemplene jeg hittil har drøftet synes det å være verkenes egenart Judd er opptatt av å beskrive når han anvender ordet «interesse». Kvalitet og egenart kan synes som to ganske nærliggende aspekter slik eksempelet fra ”Specific Objects” viste innledningsvis. Vi kan imidlertid forestille oss en distinksjon fordi «kvalitet» favner om flere aspekter ved verket enn bare dets egenart, mens «interesse» synes å benevne en spesifikk eller egenartet strategi som utøves i verket.

De kvalitetene Judd observerer er først og fremst visuelle, og dette fokuset kan synes som en senmodernistisk orientering hos Judd.⁷¹ Interessen for det optiske finner vi igjen i mange omtaler av opkunstnere i midten av 60-årene, men også så tidlig som i 1962 når han beskriver Frank Stellas malerier slik [ill. nr. 10]: “[They] initially appears rigid, objective and somewhat oppressive [...] the sensation is optical and definite.”⁷² Judds prioritering av visuelle eller optiske kvaliteter i arbeidene kommer også til uttrykk ved at han i enkelte tilfeller overser parallelle ikke-visuelle strategier i arbeidene (lyd, installasjon, readymade, performance), til fordel for verkenes visuelle eller optiske elementer. Han synes dermed å foreta en prioritering av verkenes visuelle egenart.⁷³ Denne oppvurderingen av det visuelle synes først og fremst å være preget av hans forestilling om verkets fokusering eller singularitet.

I 1983 bruker Judd ”interesse” for å beskrive forholdet mellom størrelse og flate i det modernistiske maleriet: ”A greater interest in visual elements produces larger size, as did Matisse’s interest in color. A large area of color is redder than a small one. An interest in the specificity of the surface also produces a larger size.”⁷⁴ I tillegg til at Judd (i likhet med Greenberg) vektlegger flaten som en sentral egenskap, en ”interesse” i maleriet, uttrykker «interesse» også et produktivt forhold. Fokuseringen av «interesse» (farge eller flate) *produserer* størrelse. ”Interesse” er i begge tilfellene uttrykk for formale egenskaper, mens setningen i sin helhet uttrykker et produktivt forhold mellom størrelse og flate.

70 *Ibid.*, s. 122. Illustrasjon mangler, for en beskrivelse av verket se appendiks I der omtalen er gjengitt i sin helhet.

71 Judds interesse for det optiske (en prioritering av synssansen) kan sees i lys av senmodernismens formalisme, og Greenbergs ”opticality”. Greenberg hevder i ”Modernist Painting” at maleriet oppnår et optisk nærvær ved å betone flatheten i billedplanet: ”The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be travelled through, literally or figuratively, only with the eye.” Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism Vol. 4.*, 1995, s. 90.

72 Judd, 1975, s. 57-58.

73 Se omtalen av Kusama 2.2, samt omtale av Robert Morris, Judd, 1975, s 165.

74 Judd, 1987, s. 46.

Interessebegrepets produksjonsaspekt synes derfor i dette tilfellet å overskride den verksinterne diskursen ved at det rommer et utviklingsperspektiv.⁷⁵

2.2. Interesse som intensjonsbegrep

I flere av Judds omtaler får «interesse» betydningen *kunstnerinteresse* eller intensjon. Et eksempel er omtalen av Yayoi Kusamas installasjoner (1964) [ill. nr. 11 og 12]:

"The effort to embody an interest such as obsessive repetition is mainly new. In most art the chief interests of the artist have been subordinate- those things he thinks about most, the strongest and clearest attitudes, the psychological preoccupations. Kusama is dealing directly with her interests, developing them, making a clear and obvious form."⁷⁶

"Interest" og "attitude" (holdning) er uttrykk for det Judd mener Kusama er mest opptatt av. Hennes fokuserte og dominerende «interesse» får et formmessig utslag i verket. Judd bruker «interesse» om Kusamas repetisjonsstrategi (en strategi som kjennetegner store deler av hennes produksjon.) Kunstverket som en legemliggjøring ("embodiment") av kunstnerens hovedinteresse kan kanskje virke som en noe snever tolkning av Kusamas installasjon, der andre strategier, eks. performance og readymade, agerer side om side med den formale repetisjonen. I sitatet beskriver Judd også hvordan "interesse" i tidligere kunst ble underordnet til fordel for en konvensjonell håndtering av mediet.⁷⁷ Han hevder at Kusama derimot kanaliserer sin "interesse" direkte, noe som gir seg et klart og overbevisende utslag i verket.

"Interesse" opptrer i omtalen av Kusamas arbeider som et psykologisert intensjonsbegrep fordi det ikke lokaliseres som et element i verket, men en egenskap hos kunstneren. Denne oppfatningen av forholdet mellom verk og kunstner kan for dagens leser virke ekspresjonistisk posisjonert, endog avledet fra romantikkens forestilling om kunstnergeniet. Judds vektlegging av det skapende subjektets rolle innbyr derfor til en undersøkelse av hva slags intensjons- og psykologibegrep han opererer med.

⁷⁵ Judds oppfatning av kunsthistoriens utvikling synes å være at den er individualisert fordi den enkelte kunstneren leverer et bidrag eller emne som den neste generasjonen kunstnere bygger videre på eller kompletterer. Så tidlig som i 1962, året etter at Greenbergs "Modernist Painting" ble trykket i *Arts Magazine* skriver Judd: "The past suffers because many good but limited artists are forgotten, or their work destroyed, and because an understanding of the sequence of developments cannot be gained without secondary artists; they [kunsthistorikerne] made fatal mistakes which closed certain avenues, or they made discoveries which they were unable to complete, but which succeeding and stronger artists were able to perfect." Judd, 1975, s. 64. I "Local History" (1964) skriver han dessuten at "The epigenous role of the 'second generation' should have been stressed rather than its role as the inheritor of the 'first generation.'" *Ibid.*, s. 151. Anførselstegnene omkring første og andre generasjon fungerer kanskje som en polemikk til Greenbergs anvendelse av disse generasjonsangivelsene i sine kritikker.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 135. Se også om de abstrakte ekspresjonistiske kunstnerne: "the more unique and personal aspects of art, which had been subservient before, were stated alone, largely and singly." *Ibid.*, s. 151. Judds omtaler av Kusama var uten unntak positive, han gjorde selv innkjøp av hennes verk tidlig på sekstitallet, og skal ha hjulpet henne med å sette sammen et av arbeidene hennes. Når Judd nokså uproblematisk karakteriserer Kusamas formale strategi som uttrykk for hennes "psychological preoccupations" (som en direkte håndtering av en tvangsforestilling,) er det ikke usannsynlig at disse utsagnene er basert på hans nære vennskap med kunstneren.

<http://www.moma.org/exhibitions/1998/kusama/index.html#circles>, [Lesedato 22.7.2005] og

http://www.moma.org/exhibitions/1998/kusama/manual/kusama_7.html, [Lesedato 22.7.2005.]

⁷⁷ I omtalen av Paul Feeley [ill. nr. 13] (1963) karakteriseres det partikulære i maleriet som fortennet eller undertrykt. Judd, 1975, s. 95. Hentydningene til «interesse» som en undertrykt eller underbevisst kraft som med fornyet styrke gir seg utslag i den nye, fokuserte kunsten kan minne om en psykoanalytisk orientering, men dette er ikke et perspektiv Judd forfølger.

I artikkelen "The American Action Painters" (1952) relaterer Harold Rosenberg psykologi til kunstpraksis på denne måten: "The work, the act, translates the psychologically given into the intentional, into a "world"-and thus transcends it."⁷⁸ Rosenberg understreker i artikkelen at det ikke er kunstnerens psykologiske liv i representert form som kommer til uttrykk, men en *rôle*. Dette innebærer at kunstnerens handlingsmessige konsentrasjon av følelsesmessig og intellektuell energi, tar form av en dramatisk *interesse* på lerretet. For Rosenberg innebærer psykologi verken det underbevisste eller det biografiske, men en bevissthetshandling utført av kunstneren. Denne tankegangen ligger nært opptil det forholdet Judd beskriver i omtalen av Kusama. Judd synes å ta utgangspunkt i det samme umiddelbare forholdet mellom bevissthet og verk som Rosenberg. Den åpenbare ulikheten mellom de to kritikerne ligger i Rosenbergs vektlegging av «transcends»; en ønsket avstand mellom verk og betrakter; en avgrensning av verkets sfære, som Judd til dels tar avstand fra i sin teori. Handlingens sentrale funksjon i Rosenbergs teori er heller ikke et betont aspekt ved Judds teori, selv om «interesse» hos Judd synes å innebære en aktiv og påståelig strategi eller utførelse fra kunstnerens side. Ved spørsmål om hva Judd mente med begrepet "interesse" skal Judd ha referert til behaviouristen Ralph Barton Perry. Hos Perry innebærer "interesse" en motor-affektiv tilstand, en eksternalisering av handling, holdninger eller disposisjoner. Handling og begjær er ikke to instanser som kan atskilles i interessen, men kan observeres eksternt som uttrykk for enhet.⁷⁹ Perrys beskrivelse skiller seg ikke så vesentlig fra Rosenbergs betoning av malehandlingen.

Oppfatningen av det nære forholdet mellom kunstnersubjekt og verk synes å ha en viss forbindelse til Barnett Newman. I et "statement" fra 1950 uttrykker Newman følgende:

"These paintings [kunstnerens egne arbeider] are not 'abstractions', nor do they depict some 'pure' idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself. They contain no depictive allusions. Full of restrained passion, their poignancy is revealed in each concentrated image."⁸⁰ [Mine uthev.]

Newmans sier her at verkene hans ikke fungerer som abstraksjoner, men som en konkretisering eller materialisering av følelse og tilbakeholdt lidenskap. Dette gir seg utslag i en formal konsentrasjon, noe som kan synes å ligne Judds vektlegging av den fokuserte eller singulære "interessen" i verket. Judd siterer dessuten Newman både i 1964 og 1983 Newmans sentrale artikkel "The Sublime is now"(1948): "We are making it out of ourselves."⁸¹ Kunstproduksjonen fremstiller ikke, men *er* kunstneren selv. Kunstens råmateriale eller «subject-matter» er summen av det kunstneren kan erkjenne. Newman ønsker ikke å gi en representasjon av det uttrykte i kunsten, men ønsker å *være* i kunsten. Denne oppfatningen finner vi også i det kjente Pollock-sitatet: "I am nature", som Judd gjengir samme sted. Både Pollock og Newman gir uttrykk for et subjektivistisk syn på muligheten av å formidle en mening eller

⁷⁸ Rosenberg, Harold, "The American Action Painters", *Kunsthistorie Mellomfag/Hovedfag; Kunst 1950-2000; Jackson Pollock, Marcel Duchamp*, Del I, blandingskompendium, Unipub, Oslo, 2001, s. 159-181.

⁷⁹ Raskin, 2004, s. 82; 23. Motor-affektiv kan beskrives med følgende eksempel: en katt setter pris på fløte uavhengig om han kan forestille seg "fløte" eller ikke. Kattens vurdering – hans interesse, er ikke en mental handling, men en sammensmelting av handling og begjær. Det samme prinsippet hevder Perry gjelder for mennesker. Raskin, 2004, s. 82.

⁸⁰ Neman, Barnett, *Barnett Newman; Selected Writings and Interviews* (red. John P. O'Neil), Alfred A. Knopf, New York, 1990, s.178.

⁸¹ Judd, 1975, s. 202, og Judd, 1987, s. 41.

sannhet i kunsten, og det kan synes som om Judd assosierer seg med disse senmodernistiske ideene når han med sitt interessebegrep betoner kunstnersubjektets rolle.

2.2.2 "Assertion"

I en artikkel om Bontecou [ill. nr. 14] (1965) anvender Judd ordet "assertion" på nesten samme måte som «interesse» eller «intensjon»:

"Scepticism towards ideas of art equates scepticism about social attitudes with which those ideas are involved. *Bontecou's reliefs are an assertion of herself, of what she feels and knows.* Their primitive, oppressive and unmitigated individuality excludes grand interpretations."⁸² [Min uthev.]

«Assertion» (påstand, «assert oneself» = å gjøre seg gjeldende) synes å uttrykke noe av det samme som «interesse» eller «intensjon», fordi det innebærer en subjektiv ytring og forutsetter et subjekt som fremmer påstanden. I motsetning til omtalen av Kusama refererer «assertion» imidlertid ikke i samme grad til subjektets psyke, selv om det innebærer kunstnerens følelser og kunnskaper. Individualiseringen av "assertion" gjenspeiler en skeptisistisk holdning fordi det som subjektivt utsagn ekskluderer referensielle eller kontekstuelle fortolkninger.⁸³ Kunsten kan ikke gjengi noe substansielt, men er kun i stand til å mediere kunstnerens sanseerfaringer. Dette vitner ikke bare om Judds preferanser for empirismen og fenomenalsimen, men kan synes som en formalistisk oppfatning av verket som en autonom entitet. Verket kan bare referere til kunstnersubjektets sanseerfaringer, og avviser muligheten av referanse til reelle substanser i verden. (For en nærmere redegjørelse se punkt 3.2.2).

I omtalen av Morris' utstilling i Green Gallery 1965 [ill. nr. 15] anvender Judd igjen ordet "assertion": "The predominance of chance and the equal existence of everything is stated as an assertion, straightforwardly."⁸⁴ Her viser "stated" at den formale holdningen ("assertion") er en påstand eller ytring som forutsetter et subjekt. I motsetning til Bontecou-eksempelet er det i Morris' arbeider ikke snakk om en individualisert holdning i verket, men en anti-hierarkisk holdning som åpner seg mot ting i verden. Det som er felles for begge eksemplene er at «assertion» uttrykker en bestemt holdning. (Merk også anvendelsen av "assertion" i eksempelet fra *Specific Objects* s.) Morris' verk befinner seg på samme nivå, og eksisterer i en analog relasjon til andre gjenstander og kunstverk. Dette kan synes som en mulig «løsning» med hensyn til representasjon: verket inntar en parallell posisjon til virkeligheten som ikke fungerer referensielt, men som i seg selv antar en egen væren eller eksistensform; "One thing after another."⁸⁵ Denne muligheten av å tenke seg kunstverket som en ting blant flere ting i verden, innebærer at verket (i motsetning til Bontecou eksempelet) unngår en selvrefleksiv spiral, og agerer som et selvstendig bidrag til en visuell og romlig virkelighet.

⁸² Judd, 1975, s. 179.

⁸³ Skeptisisme er en filosofisk oppfatning som betviler sikker eller objektiv erkjennelse. David Humes erkjennelsesfilosofi innebærer en slik skeptisisme fordi troen på eksistensen av ytre gjenstander ikke baseres på fornuftsmessige overveielser. "Skeptisisme", *Filosofileksikon*, Zafari Forlag, Oslo, 1996, s. 513-514. Relasjonen til Humes empirisme blir drøftet nærmere i 3.2.2 Subjekt og virkelighet.

⁸⁴ Judd, 1975., s. 165.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 184.

I et manuskript fra 1983 knyttes «interesse» igjen til det individuelle kunstnersubjektet:

”The problem for any artist is to find the concentration [sic!] that will grow. The first work that an artist feels is theirs is not a solution limiting the possibilities, but is work that opens to limitless possibilities. Rothko painted hundreds of paintings none bad, none repetitive. It’s a great achievement for him to have created an interest from himself that was interesting for a lifetime.”⁸⁶

Her brukes «interesse» for å beskrive en vedvarende kvalitet eller formel ide i en kunstners samlede produksjon. Begrepet uttrykker individuell formel praksis; det som er egenartet eller kjennetegnende for den enkelte kunstners arbeider. Dette henger sammen med en nokså tradisjonell oppfatning av forholdet mellom verk og kunstner: ”The interests, thought and quality of the artist make the final total quality of the work.”⁸⁷

2.2.3 Kunstnerrollen i krise

Judds vektlegging av det psykologiske og individualiserte kunstnersubjektet står i et klart misforhold til det minimalismenarrativet Rosalind Krauss skisserer i ”The Double Negative” (1977):

”Judd is rejecting a notion of the individual self that supposes personality, emotion, and meaning as elements existing within each of us separately. As a corollary to his rejection of this model of the self, Judd wants to repudiate an art that bases its meanings on illusionism as a metaphor for that privileged (because private) psychological moment.”⁸⁸

Her kan vi merke oss at Krauss’ kritikk ikke henvender seg til Judds kunst, men tar utgangspunkt i hans tekst, nærmere bestemt en karakteristikk av Mark DiSuevos arbeider [Ill. nr. 16] som kompositorisk relasjonelle.⁸⁹ Krauss hevder at Judds beskrivelse av DiSuevos arbeider avviser det individuelle jeget som forutsetter følelse, personlighet og mening. Hun hevder dette er tilfelle fordi Judd i omtalen motsetter seg antropomorf eller relasjonell fremstilling. Den vektleggingen Judd gjør av subjektet og individet, synes å vise at Krauss’ påstand i beste fall er unyansert. Når Krauss oppfatter Judds avvisning av relasjonell komposisjon som en avvisning av det individuelle mennesket i kunsten, synes hun å overse at Judd argumenterer for kunstnerindividets umiddelbare nærvær i verket. Ikke som representasjon, men som konfrontasjon.⁹⁰

86 Judd, 1987, s. 42-43.

87 *Ibid.*, s. 28. Dette utsagnet forekommer så sent som i en tekst fra 1983, og kontrasten til den etablerte oppfatningen om forfatterens død (Roland Barthes) i både kunst og litteraturkritikk kunne ikke ha vært større. En kan lett tenke seg at Judds standpunkt var motivert av hans egen kunstnerkarriere og behovet for å profilere Kunstneren. Profileringen av kunstnerintensjonen kommer også frem i hans kommentar til kritikernes teoretisering av kunsten: ”The main failure of criticism [...] is that information has almost nothing to do with what the artists think or thought or the circumstances of a particular development.” *Ibid.*, s. 71.

88 Krauss, Rosalind E., ”The Double Negative: a new syntax for sculpture”, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, s. 258.

89 ««[he] uses beams as if they were brushstrokes, imitating movement, as Franz Kline did. The material never has its own movement. A beam thrusts; a piece of iron follows a gesture; together they form a naturalistic and anthropomorphic image.»» *Ibid.*, s. 254. Sitatet Krauss tar utgangspunkt i er hentet fra «Specific Objects», Judd, 1975, s. 183.

90 Raskin påpeker det samme aspektet ved Rosalind Krauss kritikk når han med referanse til ”Sense and Sensibility: Reflections on Post ’60s Sculpture” (1973) hevder at ”In a morality that directly clashed with Krauss’s, he [Donald Judd] held that it was precisely the artist’s partiality that constituted the value of art.” Raskin, 2004, s. 80.

Oppfatning av den minimalistiske kunstens a-personaliserende karakter synes å prege minimalismens resepsjonshistorie.⁹¹ I Judds interessebegrep finner vi tvert i mot at han forsøker å aktualisere kunstneren bak verkene ved å fokusere på intensjonselementet som en kunstner - verk relasjon. Resepsjonen tar ofte utgangspunkt i kunstverkene, men vi finner også eksempler på at disse tolkningene underbygges med isolerte utdrag fra Judds egne tekster (eks. Krauss). En nærlesning av Judds kunstkritikk viser at diskrepansen mellom typiske holdninger innen minimalsimeresepsjonen, og Judds holdning i egne tekster er stor. Anvendelsen av "interesse" som et intensjonsbegrep tydeliggjør hans prosjekt om å profilere kunstnersubjektet, en holdning som i større grad sympatiserer med abstrakt ekspresjonismen enn det postmodernistiske.⁹²

2.3 Spesifikk interesse

2.3.1 Umiddelbarhet

Av de eksemplene som hittil er gjennomgått kan det virke som «interesse» er uttrykk for verkets intensjonsaspekt. En slik tilgjengelig intensjon muliggjøres gjennom singulære eller sentrerte strategier. Det kan virke som om Judd ideelt sett tenker seg et direkte forhold mellom kunstner og verk, der intensjonen konstitueres uforandret som «interesse». Samsvaret mellom intensjon og «interesse» innebærer et umiddelbart forhold mellom kunstner og verk. Dersom «interessen» i verket er spesifikk og utvetydig (som én singulær strategi), vil verket fremstå med klarhet og styrke. Judd bruker ord som "intense", "clear" og "powerful" for å beskrive denne virkningen.⁹³ Umiddelbarhet styrker kunstnersubjektets nærvær i verket. I lys av de bemerkningene Judd gjør i omtalene av Kusama, synes han å være av den oppfatning at kunstnerens intensjon kommer formmessig til uttrykk i verket som én fokusert formal interesse.

Det umiddelbare ("at-onceness") finner vi også beskrevet hos Greenberg: "The growing specialization of the arts is due chiefly not to the prevalence of the division of labour, but to our increasing faith in and taste for the *immediate*, the concrete, the irreducible."⁹⁴ [Mine uthevinger] I Greenbergs tilfelle oppnår betrakteren en umiddelbarhet til verket dersom det er mediumsspesifikt. Med dette menes for eksempel at maleriets primære egenskap er dets flathet og todimensjonale optisitet, og at maleriet vil

91 Krauss' skriver om repetisjonsstrategier i *Passages in Modern Sculpture* (1977): "With that thought we might be led to ask whether Judd is proposing, by his row of identical boxes, an analogy with inert matter- with things untouched by thought or unmediated by personality?" Krauss, 1999, S. 249. Judd kommenterer i 1983, kan hende som et svar til Krauss' oppfatning: "My work has the appearance it has, wrongly called 'objective' and 'impersonal', because my first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out. This interest includes my existence, a keen interest, the existence of everything and the space and time that is created by the existing things." Judd, 1987, s. 32. Også Flatley hevder at fabrikkingen av verkene og den anti-kompositoriske strategien var uttrykk for et a-personaliserende prosjekt. Merk særlig utsagnet: "the effacement of the subjectivity of its maker is the goal of Judd's non-composition" Flatley, 2004, s. 63.

92 Med «postmodernistisk» menes i denne sammenhengen strategier der betrakteren som konsument eller medprodusent blir iverksatt gjennom kunsten, og der kunstneren eller forfatteren løsrives fra verket slik at verkets effekter "slippes" i frie kontekstuelle relasjoner.

93 Judd, 1975, s. 187.

94 Greenberg, 1995, s. 55.

lykkes dersom det i størst mulig grad fremhever denne primære kvaliteten ved mediet.⁹⁵ Umiddelbarhet synes derfor i Greenbergs tilfelle å være en betrakterer-effekt; det i verket som utløses i relasjon til betrakteren.

Her kan vi merke oss en vesentlig forskjell mellom de to kritikerne; til tross for at begge interesserer seg for verkets umiddelbarhet, dreier det seg for Judd om en umiddelbarhet i forholdet mellom kunstner og verk. Greenbergs "immediacy" er en konsekvens eller effekt av den spesifikke mediums-kategorien, mens Judds anvendelse av det samme begrepet uttrykker den spesifikke "interessen" i det enkelte verk. Dette understreker Judds individualistiske innstilling til kunstproduksjonen, en innstilling som utfordrer den stilistiske eller historistiske kunstkritikken, og åpner for en nærsynt, evaluerende kritikk av den enkelte kunstner. Et tydelig eksempel på dette finner vi i Judds artikkel om Barnett Newman [ill. nr. 17] (1964):

"As with the canvas, there is much that is specific about what Newman does with the paint, much that is particular to it, such as the way it bled under the masking tape along the narrow black stripe in *Shining Forth* or the effect of stencilling in the white stripe"⁹⁶

Her viser "particular" til en bestemt strategi i et konkret verk. Detaljobservasjonene reflekterer en grundighet i Judds måte å se verkene som visuelle objekter, og gjør ham i stand til å gjenkjenne det spesifikke nivået i verket. Hans bakgrunn som kunstner må utvilsomt ha gitt ham denne fordel, fordi han hadde egenhånds kjennskap til den tekniske prosessen forutfor det ferdigstilte produktet.

I det følgende sitatet fra "Abstract Expressionism" (1983), synes umiddelbarhet å være uttrykk for verkets «interesse» på denne måten:

"In art something has to be immediate, and something has to be general. The immediacy in Pollock's and Newman's work lies in the immediacy of the application of the paint to the surface, and in the great particularity of the surface itself."⁹⁷

I sitatet beskriver Judd Pollock dryppmaling [ill. nr. 18], og flatens egenart i Newmans tilfelle, som særegne interesser; som umiddelbarhet. Verkets egenart er ikke mediumsspesifikk, men spesifikk i kraft av kunstnerens unike og personlige bidrag. Dette vesentlige skille mellom Judd og Greenberg belyser et viktig aspekt ved Judds kunstkritikk; kunsten må ikke vurderes ut i fra kriterier knyttet til mediumskonvensjoner, men må vurderes som individuelle utsagn i et åpent estetisk felt. Det er dermed ikke sagt at Judd ikke selv skiller mellom god og dårlig kunst i sin kritikk, tvert i mot holder han fast ved kritikkens evaluerende funksjon. Men for Judd er det kvalitativt målbare i verket ikke knyttet til mediumskategorien, men til det enkelte verkets evne til å ivareta både *det spesifikke* og *det generelle*.⁹⁸

95 "To meet this taste (and demonstrate their irreplaceability), the various modernist arts try to confine themselves to that which is most positive and immediate in themselves, which consists in the unique attributes of their mediums. It follows that a modernist work of art must try, in principle, to avoid communication with any order of experience not inherent in the most literally and essentially construed nature of its medium." *Ibid.*, s. 55-56.

96 Judd, 1975, s. 202. Teksten ble skrevet for *Das Kunstwerk* i 1964, men første gang trykket i *Studio International* i 1970.

97 Judd, 1987, s. 44-45.

98 For en nærmere drøfting se kap. 4.

2.3.2 Interesse og kravet om originalitet

En klar og utvetydig anvendelsen av «interesse» som uttrykk for det spesifikke eller særegne i verket finner vi i en omtale av kunstnergruppen Zero [ill. nr. 19, 20, 21]: "Zero doesn't seem to be a defined theory or philosophy- and shouldn't be, for a group. It represents a collection of specific interests and an effort to discard earlier forms and to find new ones."⁹⁹ Foruten at «interesse» i dette tilfellet er uttrykk for verkenes spesifikke egenart, viser det også at spesifikk «interesse» opptrer i sammenheng med kravet om originalitet. Et viktig poeng i dette tekstutdraget er at Judd fremhever de enkelte kunstneres «interesser» som en måte å avskaffe konvensjonelle uttrykk til fordel for nye og originale bidrag. De nye bidragene er ikke ledet av en bestemt filosofi eller teori, men er et resultat av den enkeltes «interesse».

Kravet til originalitet finner vi også uttrykt i Judds "statement" i Barbara Roses artikkel "Sensibilities of the sixties" (1965). Her kommenterer han "the difference in the particular aspect of the work" og verkenes karakter som "unlike in appearance".¹⁰⁰ Utsagnet synes å innebære at "unlike in appearance" er verkets grad av særegenhet, eller det som i særdeleshet skiller det enkelte verk fra et annet. Særegenhet ("particularity") synes derfor å være et ord som har en lignende betydning som spesifikk "interesse".

2.3.3 Fenomen

Når Judd snakker om det særegne eller partikulære er det først og fremst i beskrivelsen av Dan Flavins arbeider [ill. nr. 23]:

"The lit tubes are intense and very definite. They are very much a particular visible state, a phenomenon. The singleness of isolation of phenomena is new to art and highly interesting. Most art, including mine, involves several things at once, none develops towards exclusivity. Art is generally more specific than it used to be; its visible aspects are more important; but usually there is a comparative balance between the few main aspects [...] The dominance of one phenomena, what the presently balanced would call imbalance, is a particularity of one thing."¹⁰¹

«Fenomen» knyttes her i sterkere grad til verkets egenstatus og effekt enn interessebegrepet, ved at Judd omtaler lysrørinstallasjonene som en egen visuell tilstand. Her er ikke intensjonsaspektet så betont som i omtalen av Kusama og Bontecou, og fenomen synes snarere å lokaliseres som en effekt i verket, enn som en relasjon til kunstnersubjektet. Judd bruker ord som isolasjon, eksklusivitet og dominans for å karakterisere denne effekten, og det kan virke som om han her antyder en nesten ren, partikulær form. Fenomenet i en ren og dominerende form, er ikke bare holistisk men singulær.

99 Judd, 1975, s. 157. Denne forbindelsen finner vi også antydning i en omtale av opkunstneren Tadasky [ill nr. 22]: "The omnipresent black outline and the colour [...] produce a feeling of particularity. The outline stresses the colors. This kind of specificity is interesting." *Ibid.*, s. 163.

100 *Ibid.*, s. 193.

101 *Ibid.*, s. 199.

2.4 Resepsjon og kritikk av interessebegrepet

I eksemplene jeg hittil har drøftet betegner ”interesse” en verks- eller kunstnerspesifikk egenskap. Som intensjonsbegrep beskriver «interesse» særlig forholdet mellom kunstnersubjekt og verk fordi begrepet identifiserer den enkelte kunstnerens formale strategi. I det følgende skal jeg undersøke de unntaksvise tilfellene der Judds interessebegrep beskriver en egenskap eller vurdering hos betrakteren. I tillegg vil jeg se på ulike kritikers resepsjonsetetiske tolkninger av begrepet.

2.4.2 Negasjonsetetikk

I 1963 formulerer Judd seg slik i en omtale av Jean Arps skulpturer [ill. nr. 24]:

“The emptiness suggests that if you are interested in a thing it is interesting, and if you are not it is not. This is not as obvious as it sounds. You have to like Arp’s sculptures as single things, or they are not going to appear interesting. There aren’t any entertaining bits and pieces.”¹⁰²

I dette tilfellet synes «interesting» å innebære en egen disposisjon hos betrakteren; hvorvidt verket imøtekommer betrakterens forventningshorisont. Beskrivelsen indikerer at verket i seg selv er nøytralt, mens betrakterens predisposisjoner avgjør om verket vil fremkalle en estetisk opplevelse eller ikke. Judd sier i sitatet at «interesse» vil forekomme dersom man møter verket med en forventning om at det skal fremstå som enhetlig (”single thing”). Begrepet synes derfor å betegne kommunikasjonen mellom betrakterens predisposisjon, og verkets intensjon. «Interesting» er derfor i dette tilfellet et utfall, en vellykket kommunikasjon mellom verk og betrakterens forventningshorisont. Selv om ”interesting” ikke uttrykker en egen verdiproduksjon hos betrakteren, er dette likevel et perspektiv som forutsetter en betrakter.

Utsagnet ”if you are interested in a thing it is interesting, and if you are not it is not” varsler om Judds grunnleggende relativistiske syn på betrakterens rolle i forhold til verket. Denne innstillingen finner vi konkrete uttalte eksempler på hos Judd, men først og fremst finner vi denne holdningen i et fravær av interesse for betrakterperspektivet i hans øvrige tekster.¹⁰³ Det er mulig at Judd ved å bruke «interesse» i denne sammenhengen sikter til muligheten av at kunstnerinteresse og betrakterens innstilling eller åpenhet tilsvarer hverandre. I så måte speiles den subjektive kunstnerinteressen i betraktersubjektets forventninger. Det er også en mulighet at kunstnersubjektet og betraktersubjektet i en empirisk produksjonsprosess ikke umiddelbart kan identifiseres som to klart atskilte perspektiver. Det skapende subjektet inntar betrakterens perspektiv overfor sitt eget verk i den empiriske prosessen som verket utgjør. På samme måte kan betrakterens resepsjonsaktivitet i enkelte tilfeller fortone seg som medproduksjon.¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid.*, s. 92.

¹⁰³ «The interest, thought and quality of the artist make the final total quality of the work. Incidentally, I could never consider my work as communication since I had no idea of with whom I was communicating. To consider a public at the beginning of your work is impossible, and almost later too. I made my work to be intelligible to me, with the casual assumption that if it made sense to me, it would to someone else.» Judd, 1987, s. 28-29.

¹⁰⁴ Denne dobbeltheten er ikke uttalt hos Judd, men synes antydning i eksempler som Lee Bontecou og Claes Oldenburg der han forholder seg til representasjon som en form for analogi; den åpenhet i verket som vekker assosiasjon, men som ikke representerer. Se 3.5 for en nærmere drøftelse.

I Francis Colpitts artikkel ”The Issue of Boredom: Is It Interesting?” (1985) undersøkes det kjedelige og det interessante som estetiske fenomen, med utgangspunkt i både Andy Warhol og Donald Judds tekster om kunst. Med referanse til bla. Susan Sonnentag¹⁰⁵ kommer Colpitt frem til at det kjedelige inntreffer som en negasjon av betrakterens forventninger, og kan lokaliseres hos betrakteren. Et problem i hennes artikkel synes å være at hun innledningsvis fremstiller det kjedelige som en klar motsetning til det interessante. Dersom betrakterens forventninger oppfylles i den forstand at betrakteren møter noe allerede kjent, står verket likevel i fare for å oppfattes eller negeres som kjedelig fordi det ikke oppfyller kravet til originalitet. Det kjedelige kan derfor ikke betraktes som en reell motsetning til det interessante.

Negasjon kan fungere produktivt eller destruktivt. Destruktivt i det tilfellet der betrakteren avskriver verket som kjedelig, eller produktivt i det tilfellet der negasjonen utløser en refleksjon hos betrakteren, en form for fenomenologisk respons eller metarespons. Den fenomenologiske erfaringen som utløses av verkets negasjon innebærer at betrakteren blir bevisst sin egen rolle som betrakter, og sin egen lokalisering i rommet. Den fenomenologiske erfaringen kan for betrakteren fremstå som interessant, men synes å utløses av de fenomenologiske betingelsene for opplevelsen av verket, ikke av verket selv. Den fenomenologiske relasjonen synes å være en form for negasjon, der det mediale aspektet ved opplevelsen av kunst vekker interesse.¹⁰⁶ Judds anvendelse av «interesse» i Arp-eksempelen synes imidlertid ikke å være en slik form for negasjon, men heller en form for anerkjennelse og umiddelbarhet i relasjonen til verket. Det synes å være snakk om et modernistisk betrakterforhold der betrakteren ikke avvises, men knyttes til verket.

2.4.3 Interesse og verdimålbart

Det relativistiske aspektet ved «interesse» som et betrakterperspektiv diskuteres hos den amerikanske filosofen R. B. Perry, en filosof Judd skal ha referert til under et intervju med Francis Colpitt i 1980.¹⁰⁷ For Perry innebærer interesse at et verk er verdimålbart. Han beskriver at verdi oppstår i relasjonen mellom interesse og objekt. Men for å unngå en subjektiv relativisme uttrykker han følgende : ”[verdi- dommene] may refer to the interest of the judge [...] but the interest that creates the value is always other than the judgement that cognizes it.”¹⁰⁸ For Perry er interesse uttrykk for verdiproduksjon, det aspekt ved verket som produserer verdi. Videre hevder Perry at interesse ikke er det samme som den

¹⁰⁵ ”There is in a sense no such thing as boredom. Boredom is only another name for a certain species of frustration. And the new language which the interesting art of our time speaks are frustrating to the sensibilities of educated people.” Susan Sonnentag, gjengitt i Colpitt, 1985, s. 359.

¹⁰⁶ Et parallelt forhold finner vi i negasjonsteater (eks. Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot*), der publikums forventning om et teaterstykke blir negert, og teaterets mediale betingelser synliggjøres. Anna Chave påpeker et lignende forhold i sitt essay om maktstrategier i minimalistisk estetikk: «Minimalists categorical refusal of the humanist mission of art: 'a negative art of denial and renunciation' and a 'rejective art', Barbara Rose and Lucy R. Lippard, respectively, dubbed it in 1965, while Anette Michelson suggested in 1967 that negation was the 'notion, philosophical in character...animated [this] contemporary aesthetic.' » Chave, Anne, «Minimalism and the Rhetoric of Power», *Minimalism* (red. James Meyer), Phaidon Press, 2000, s. 279.

¹⁰⁷ Colpitt, 1990, s. 123.

¹⁰⁸ Sitat av Ralph B. Perry gjengitt i Colpitt, 1985, s. 363.

dømmende instans som vurderer verdi. Forholdet synes dermed å være at interesse fungerer som verdiprodusent, uten å selv å dømme eller vurdere. Dersom dette forholdet skulle overføres på et kunstner-verk-betrakter forhold, ville Perrys interesse utelukke betrakteren som en slik verdiprodusent, fordi betrakteren ikke samtidig kan felle en estetisk dom og produsere interesse. Dette kan synes å være i overensstemmelse med Judds anvendelse av interessebegrepet som et produksjonsestetisk begrep. Judds «interesse» er imidlertid ikke i seg selv verdimålbar, men inngår i et verdimålbart forhold til det generelle. (For en nærmere drøftelse se kapittel 4.)

En av kritikerne som brakte det verdimålbare aspektet inn i diskusjonen om Judds «interesse» var Michael Fried med sin kritikk av den minimalistiske "ideologi" og agenda.¹⁰⁹ Allerede i en omtale av Judds Green Gallery-utstilling i 1964 kommenterer han Judds kunstkritikk: "what has not clearly emerged in the criticism- at least in my reading of it- is exactly how Judd means to discriminate between the objects he admires and those he does not."¹¹⁰ Fried etterlyser vurderingskriterier hos Judd. Både Fried og Greenberg forholdt seg til en form for mediumsspesifikk kategorisering i sin kritikk for å kunne skille mellom god og dårlig kunst, men hos Judd er det mediumsspesifikke ikke lagt til grunn for vurderingen av verkenes kvalitet.

Frieds krav om mediumsspesifikke kriterier er uttrykk for oppfatning om kunst som var gjeldene blant flere kritikere på begynnelsen av sekstitallet. De oppfattet kvalitet som en identifiserbar instans i verket. Dette innebar et essensialistisk syn på kunsten, en oppfatning om *hva* et kunstverk måtte være, og hva som var kunstens essens.¹¹¹ Judd tar stilling i denne diskusjonen, og svarer i sine tekster på det han mener kunsten dypest sett må være. I motsetning til Fried og Greenberg som optimaliserer mediumskategorien, forsvaret imidlertid Judd det empiriske, prosessuelle i den enkelte kunstnerens arbeider.

To år etter at Judd fikk trykket "Specific Objects" svarer Fried på det han må ha oppfattet som en minimalistisk programerklæring i "Art and Objecthood". Igjen er det muligheten av å kunne vurdere kunstverkets kvalitet som blir hans ankepunkt mot Judd. Han hevder at forutsetningen for en vurdering av verkets estetiske verdi er at det posisjonerer seg som enten maleri eller skulptur (eller musikk eller poesi), og at dersom verkene unndrar seg en slik posisjonering vil verket fremstå som teatralt; "What lies between the arts is theatre."¹¹² I motsetning til Greenbergs krav til det objektive maleriet, som i sin

¹⁰⁹ Fried, 1998, s. 98; 9 og s. 148.

¹¹⁰ *Ibid.*, s. 312.

¹¹¹ Konseptkunsten stiller spørsmål ved denne essensialistiske tenkningen, og ved kvalitetskravet. Den påfølgende generasjonen kritikere avviser den formalistiske kritikkens premissbasis som autoritær, og utforsker muligheten av en alternativ kritikk. Et eksempel er Kuspit, Donald, "Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative", *The Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 41, nr. 3, 1983, s. 271-288.

¹¹² Fried, 1998, s. 164.

ytterste konsekvens fullendes i den minimalistiske kunsten¹¹³, forholder Fried seg til "literal art" som en absolutt motsats; som anti-modernisme.

Frieds beskrivelse av den minimalistiske kunstformens ideologiske karakter forankres i argumentet om at kunstnerne selv har posisjonert seg ideologisk ved å formulere seg skriftlig om sin egen kunst. Til tross for at Judd i «Specific Objects» ikke nevner sine egne arbeider, tolker Fried hans tekst som et "minimalismemanifest".¹¹⁴ I dette ligger det at teksten uttaler seg på vegne av kunsten, og at teksten i kraft av å være programmatisk har en slags normativ funksjon.¹¹⁵ Slik Fried formulerer seg kan det virke som om han er av den oppfatningen at kunstneres tekster inngår eller implementeres i den minimalistiske "enterprise", som en del av kunstverkene.¹¹⁶ Denne innstillingen strider mot Judds oppfatning av kunstkritikken som en ekstern eller a posteriori aktivitet.

Fried kommenterer Judds utsagn om «interesse» slik: "For Judd, as for literalist sensibility generally, all that matters is whether or not a given work is able to elicit and sustain (his) *interest*."¹¹⁷ Fried tolker "interesting" i betydningen "merely interesting", for betrakteren. Dette innebærer for Fried en lav estetisk standard som truer med å degradere verkets autonomi, fordi en slik tilnærming ikke kan fungere som en kvalitetsdom. Kriteriene for vurderingen av verket, mediumskonvensjonene, er ikke etablert, og «interesse» henspiller på den laveste grad av oppmerksomhet som rettes mot et objekt.¹¹⁸ Fried vektlegger den estetiske erfaringen som en flukt fra hverdagen, der betrakteren med avstand til det representerte uttrykket kan reflektere. Opplevelsen av nærvær skal ikke spenne over et tidsforløp, men skal ha et stadig overraskende aspekt ved seg.¹¹⁹ Dette nærværet finner Fried i den senmodernistiske kunsten, hos malere som Jules Olitski [ill. nr. 28], Noland og Stella. Judds «interesse» innbærer i motsetning til Frieds anerkjennelse ("acknowledgement") en teatral henvendelse til betrakteren, og er i følge

113 Foster, 1999, s. 44-46.

114 Frieds "Art and Objecthood" retter seg også mot Robert Morris "Notes on Sculpture", men han redegjør innledningsvis i en note for at han oppfatter begge som talsmenn for samme agenda, og oppgir derfor ikke hvem det er han siterer underveis i artikkelen. Dette må ha opprørt Judd som i 1969 uttrykte: "He cross-referenced Bob Morris, Tony Smith and myself and argued against the mess. Smith's statements and his work are contradictory to my own. Bob Morris' Dada interests are very alien to me and there's a lot in his dogmatic article that I don't like." Judd, 1975, s. 198.

115 Når Fried omtaler "Minimal art" som "literalist art" i 1968, er det ikke nødvendigvis en gruppebetegnelse som samsvarer med den brede betegnelsen "minimalisme" har fått i dag. Utgangspunktet hans synes likevel å være Robert Morris og Donald Judd. Frieds omtalen av Claes Oldenburg [ill. nr. 25] i 1962 indikerer at han også ville regne denne kunstneren blant literalistene: "Oldenburg's work suffers [...] from the lack of just such firm philosophical purpose: if there is an intellectual principal common to his [...] I haven't found it. And I can't shake the conviction that work like Oldenburg's either has to have such a principle or else be put down as mostly or wholly arbitrary and subjective." Fried, 1998, s. 279.

116 I Joseph Kosuth [ill. nr. 26], og til dels også i Robert Smithsons arbeider [ill. Nr 27] blir tekst en integrert del av "verket", både som en implementering men også som en oppløsning og reversering av forholdet mellom dokumentasjon og opprinnelighet.

117 Fried, 1998, s. 165.

118 Bakgrunnen for dette utspillet må forstås i lys av Frieds professor Stanley Cavell som Fried ofte siterte i sine egne essays: "Objects of art not merely interest and absorb; they move us." Dette er gjengitt hos Colpitt, 1985, s. 362, og s. 365; 30. Hun hevder at Fried siterer Cavell i sitt essay "Shape as form: Frank Stella's irregular polygons." Etter nærmere undersøkelse av Frieds tekst er ikke dette sitatet eksplisitt funnet, men kan hende finnes det implisitt uttrykt i denne teksten.

119 Kravet til ikke-temporalitet er et aspekt ved Frieds begrep om den teatral kunst, som synes å være nedarvet fra Greenbergs krav til maleriets mediumskonvensjon.

Fried kun uttrykk for verkets evne til å holde på betrakterens oppmerksomhet. «Interesse» kan for Fried synes å være uttrykk for den teatrale gest som foregår mellom betrakter og verk, som utspiller seg over tid, men som ikke innebærer muligheten av å bedømme et verk som godt eller dårlig. Med Frieds teori om det teatrale aktualiseres det fenomenologiske betrakterperspektivet, men som tidligere nevnt er ikke dette perspektivet vesentlig for Judds kunstteori.

I 1969 kommenterer Judd det han mener er Frieds feiltolkning av «interesse»:

"I was especially irked by Fried's ignorant misinterpretation of my use of the word 'interesting'. I obviously use it in a particular way but Fried reduces it to the cliché 'merely interesting'."¹²⁰

I denne kritikken synes Judd å indikere at "interesse" har en bestemt kunstkontekstuell betydning, ikke at det er ment å fungere som en generell smaksdom. Fried knytter "interesting" til en betraktererfaring, mens begrepet slik det fremgår i "Specific Objects" synes å være et verkslokalisert aspekt, slik det ble drøftet innledningsvis. Men «interesse» blir ikke tilstrekkelig forklart i «Specific Objects», og Frieds "ignorant misinterpretation" viser nødvendigheten av å undersøke begrepet på bakgrunn av et bredere tekstmateriale.

2.4.4 Sort, hvitt og grått

I omtalen av utstillingen "Black, White and Gray" (1964) [ill. nr. 29] synes Judds bruk av «interesse» å referere til to ulike begreper innen en og samme omtale. Innledningsvis kommenterer han at de utstilte verkene uttrykker den samme generelle holdningen, ("attitude") der formal reduksjonisme synes å være nøkkelordet.¹²¹ Judd karakteriserer verkene i kraft av deres negative elementer, noe som etablerer et reduksjonistisk perspektiv. Han hevder at utstillingens kuratorer utøver en ekstremt inkluderende holdning, fordi verkene (Morris' bokser og Robert Rauschenbergs hvite malerier) "are next to nothing". Allerede her kan vi merke oss at det er snakk om to ulike holdninger; kunstnernes felles reduksjonistiske "attitude", og kuratorens inkluderende "attitude". Judd siterer i denne sammenhengen Rauschenberg med et sitat som kan minne om hans eget utsagn i Arp-omtalen (se under punkt 2.4.2): "If you don't take it seriously there's nothing to take."¹²² I Rauschenbergs utsagn synes verkets aktualitet eller «interesse» å være forutsatt i betrakterens forventning om hva et kunstverk skal være, og Judds inntrykk av utstillingen synes å være at verkene tematiserer denne problematikken.

¹²⁰ Judd, 1975, s. 198.

¹²¹ Judd omtaler Morris' bokser som en formal reduksjon: "they are all painted light grey, are large and are *only* rectangular"[min uthev.] *Ibid*, s. 117.

¹²² *Ibid*.

Den reduksjonistiske holdningen Judd innledningsvis observerer etterfølges av en identifikasjon: "Everything is equal, just existing, and the values and interests they have are only adventitious [sic!]." ¹²³ I dette tilfellet synes den nøytrale holdningen å avvise det spesifikke, fordi verket ikke knytter til seg verken «interesse» eller verdi. Verkenes tilfeldighet eller flyktighet springer ikke ut av verkene selv, men er ytre additiver. «Interesse» kan derfor i dette tilfellet ikke identifisere kunstnerens intensjon, men heller betrakterens respons eller fortolkning.

Det er ikke lett å avgjøre hvorvidt Judd egentlig anerkjenner Morris' verk, eller avviser dem på grunn av deres gjenstandskarakter: "They are next to nothing; you wonder why anyone would build something only barely present. There isn't anything to look at." ¹²⁴ Sammenligninger vi dette utsagnet med omtalen av Kusama finner vi at Judd i dette tilfellet etterlyser det partikulære, det egenartede som knytter verket til kunstneren ("you wonder why anyone would build something only barely present"). Men likevel fremstår dette fraværet av hensiktsmessighet eller intensjon som en intendert holdning hos Morris'. Morris' valg av ikke-hierarki i verkene er en like tydelig holdning eller "statement" som Kusamas tydelige repetisjonsstrategi. Holdningen innebærer en nøytralitet som må oppfattes som en form for negasjon. Utfallet av en ikke-hierarkisk strategi er en særegen refleksjon over kunstens relevans, og med utgangspunkt i George Brechts *Table and Chair Event* [ill. nr. 30] synes Judd å identifisere det konseptuelle potensialet i Brechts installasjon: "The importance of art is extended to everything, most of which is slight, ordinary and unconsidered. You are forced to consider the ordinary things and to question whatever was thought important in art." ¹²⁵

Blant Morris' utstilte arbeider fremhever Judd kun *Slab* [ill. nr. 29] som interessant:

"*Slab* is the only one interesting to see. It is about eight by eight feet across and a foot thick and is supported a few inches off the floor. The space below it, its expanse – you are displaced from sixty-four square feet, which you look down upon – and this position flat on the floor are more interesting than the vaguely sculptural and monumental upright position of the other three pieces." ¹²⁶

Det liggende rektangelet blir beskrevet som interessant fordi det identifiserer et konkret forhold; avstanden mellom objekt og gulv. Det interessante beskrives som en romlig aktualisering, og dette grepet fungerer som en ekspandering av objektet selv (for en nærmere drøftelse se 4.2.5.) I dette tilfellet ser vi at Judd identifiserer en konkret egenskap i verket, og at verket karakteriseres som interessant på grunn av denne definerende egenskapen. De tre andre verkene til Morris slutter opp om den ikke-hierarkiske holdningen i utstillingen, men han gir uttrykk for at de verken fremmer interesse eller "disinterest." ¹²⁷

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, s. 118.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 117.

¹²⁷ "I have nearly the same interest and disinterest in Tony Smith's four-by-four-by-eight black boxes[...] as I have in Morris three pieces." *Ibid.* Judds anvendelse av "disinterest" i denne sammenhengen synes ikke å henseile på Immanuel Kants

Den anti-hierarkiske holdningen («attitude») fungerer i denne omtalen ikke spesifikt men generelt, fordi holdningen er kjennetegnende for flere av kunstnerne. Judd assosierer ulike praksiser til denne holdningen: Robert Morris, Georg Brecht, Roy Lichtenstein [ill. nr. 31], Jasper Johns [ill. nr. 32], Flavin og Stella. De ulike kunstpraksisene disse kunstnerne representerer, blir ofte assosiert med ulike gruppebenevnelser som pop, fluxus, minimalisme og neodadaisme. Disse kategoriene problematiseres når Judd kryssrefererer deres arbeider, og forsøker å identifisere en felles grunnholdning. Omtalen viser at det ikke-hierarkiske må oppfattes som en slik felles holdning, mens det særegne interessebegrepet anvendes om individuelle strategier.

Identifiseringen av det særegne i verket skjer gjennom kritikerens stemme. Anvendelsen av "interesting" er i de fleste sammenhenger uttrykk for en evaluering ("more interesting"). Men forholdet mellom det verksspesifikke («interesse») og den subjektive betrakterytringen "dette er interessant", synes å være gjensidig. Adverbet «interessant» refererer til en verksspesifikk strategi, fordi «interesse» identifiseres og forklares i enkeltverket. Uten denne forklaringen ville "interesting" virke intetsigende, og nettopp indikere betydningen "merely interesting" slik Fried oppfattet det. Men i Judds anvendelse av ordet viser "interesting" til gjenkjennelsen av den særegne «interessen» i verket.

2.4.5 Det neoavantgardistiske interessebegrepet

I "The Crux of minimalisme" fremholder Hal Foster at Judds interessebegrep, slik det kommer til uttrykk i "Specific Objects", er et avantgardistisk begrep. Dette begrunner Foster med at det provoseres frem i en stadig testing og overskridelse av gitte estetiske kategorier. Han hevder begrepet i denne uttellingen motsetter seg Greenbergs kvalitetskrav. I kraft av å være et avantgardistisk begrep motsetter det seg dessuten den normativitet Greenberg og Frieds kritikk representerer.

Fosters tolkning fungerer til dels, fordi han forutsetter kravet til originalitet som en viktig egenkap ved Judds «interesse». Men Foster synes å radikaliserer begrepet ved å hevde at det identifiserer grenseoverskridende praksiser. Motstanden mot den greenbergianske mediumskategorien har selvsagt en relevant forankring i "Specific Objects", men motstanden mot det normative og mot mediums-konvensjonene kan ikke uten videre knyttes til interessebegrepet i seg selv. Påstanden om at interessebegrepet ikke innebærer kvalitet, synes i lys av undersøkelsene innledningsvis bare delvis å være gangbar. Det er riktig at Judd ikke stiller kravet om kvalitet på grunnlag av mediumskonvensjoner, men like

begrep, men synes i denne sammenhengen å tjene som en opposisjon til "interest". "Interest" og "disinterest" forholder seg til en angloamerikansk empirisk tradisjon, som til tross for terminologien ikke har sammenheng med Kants transcendentale estetikk. Thomas Kellein uttrykker i forbindelse med en gjennomgang av Judds universitetsspensum, at Judd ikke befattet seg med de tyske filosofene, men hovedsakelig interesserte seg for ulike former for empirisme og pragmatikk. Kellein, 2002, s. 15. Den konvensjonelle betydningen av "disinterest" innebærer objektivitet, uten egen interesse i saken.

fullt stiller han krav til verkets kvalitet i form av polariseringen mellom *det spesifikke* og *det generelle* (for en nærmere drøftelse se kapittel 4).

Et forhold som synes å svekke Fosters argumentasjon er at Judd i omtalen av Aaron Kuriloff [ill. nr. 33] anvender begrepet "disinterest" for å beskrive bruddet med stilkonvensjonene:

"One important thing about Kuriloff's paintings is that they are among the few being done which disregard the antithesis of geometric and Expressionist painting or the distinctions between earlier styles. *The recent disinterest is salutary.*" [Min uthev.]¹²⁸

Her bruker Judd "disinterest" når han vil beskrive den negative motivasjonen i Kuriloffs arbeider. Judd lokaliserer denne motivasjonen, men etterlyser en form for stringens eller egenart i bildet. Verket forholder seg negativt, "disintersted" til stilkonvensjoner, men har ikke «interesse» eller egenart. Judds anvendelse av "disinterest" synes derfor å være uttrykk for en generell motivasjon, kanskje til og med en generell avantgardistisk, grenseoverskridende motivasjon blant flere av kunstnerne på 60-tallet. På bakgrunn av det Judd uttaler i Kuriloff omtalen synes Fosters beskrivelse av det avantgardistiske i Judds vokabular å skulle benevnes "disinterest", ikke «interesse.»¹²⁹

3. Enhet

"With and since Malevich the several aspects of the best art have been single, like unblended Scotch. Free."¹³⁰

Begrepet «enhet» er kanskje det mest sentrale i Judds kunstteori. Som vi så i det forrige kapittelet settes både kvalitet og «interesse» i sammenheng med «enhet» når Judd understreker "interessens" singularitet eller fokus i verket. Betegnelsen «enhet» er i denne oppgaven ment å romme flere av de ordene Judd bruker; "whole", "wholeness", "one thing", "singleness", "one position", "single objekt", "single form", "single surface", "unity", "coherence" og andre tilsvarende ord.¹³¹ Disse kan ved første øyekast synes å

¹²⁸ Judd, 1975, s. 37-38.

¹²⁹ Også Raskin knytter "interesse" til en positiv motivasjon, mens disinterest innebærer en avvisning av mediums-konvensjoner. Raskin, 2004, s. 85. For en nærmere drøftelse se 4.3.6. Specific Objects.

¹³⁰ Judd, 1975, s. 212.

¹³¹ Et problem ved denne oversettelsen til det norske "enhet" er at dette ordet som begrep relaterer seg til en filosofisk tradisjon som kan føres helt tilbake til Platons *Det Ene* eller *Det Gode* som et overordnet teleologisk prinsipp. Hos Platon fungerer *Det Ene* som en absoluttistisk kategori som overser sin egen karakter av å tilhøre *det andre*, og således fylles med et negativt definerende innhold. I Judds kunstteori har de mange uttrykkene for "enhet" en praktisk og konvensjonell betydning der begrepet nettopp tar form i kraft av sin motsetning; mangfold, fragmentering og kubisme.

beskrive verkets interne organisering, men sier også noe om verkets helhetlige fremtoning, og hvordan verket agerer og responderer med betrakteren. En annen redegjørelse det kan være nyttig å innlede med er skillet mellom enkelhet ("simple", "simplicity") og «enhet». "Simplicity" beskriver gjerne i Judds tidlige omtaler (frem til omtrent 1963) et enkelt og økonomisk formspråk i beskrivelser av abstrakt eller geometrisk maleri. I disse tidlige omtalene er ikke distinksjonen mellom enkelhet og "enhet" tydelig, men i en omtale av Jules Olitskis verk (1963) antydes en distinksjon.¹³² "Unity" er et begrep Judd bruker mye i beskrivelser av maleri, mens "whole" eller "object" er ord som i større grad brukes om skulpturer og tredimensjonale verk. Dette vil komme frem av eksemplene.

3.1 Det holistiske verket

Kunstverkene Judd omtaler de første årene ved *Arts*, er hovedsakelig abstrakt eller halvabstrakt maleri, skulptur, og annen tredimensjonal samtidskunst. Kunst vi i dag ville betegne pop, opkunst, fluxus eller performance, ble i begynnelsen av sekstiårene stilt ut side om side i galleriene i New York.¹³³ De generelle fellestrekkene Judd observerer er: "greater immediacy, continuous single surfaces, making the work a single object without conspicuous parts, greater internal scale and further simplicity and so on."¹³⁴ Dette skriver han så tidlig som i 1962. Særlig størrelse og flate er senmodernistiske karakteristika som Judd vektlegger i den nye kunsten. Han omtaler Kenneth Nolands *Spring Cool* (1962) [ill. nr. 34] slik:

"Noland manages tension, a continuous surface and a single unit by using the tendency of the rings to advance or recede to counter that tendency. One sequence, if extracted recedes as it moves outward [...] The second sequence, the outer light blue, the inner white and the black, which works both ways, recedes toward the center, checking the first sequence. This does a lot."¹³⁵

I Nolands malerier struktureres billedplanet gjennom konsentriske sirkler, og dette danner «enhet». Hans fokusering av *én* «interesse» (ringenes optiske spill og bevegelse,) bidrar i følge Judd til verkets enhetlige fremtoning. Judd vektlegger spenningen i sammenstillingen av farger på det ubehandlede lerretet. I Nolands bilde er sirklene i bevegelse, trekkes mot et sentrum men trekkes samtidig utover.

132 [Ill. nr. 28], "The scale, simplicity, bright color, soaked paint and clumsy ovals are all fine addends; they don't add up though." *Ibid.*, s. 91. Verkets formmessig enkle utforming betyr ikke nødvendigvis at verket har enhet, dersom ikke eks. størrelse og enkelhet er inkorporert i verket.

133 Larry Poons uttrykte situasjonen på begynnelsen av sekstitallet slik: "there weren't any distinctions made between the abstractions of, say, Stella, and Lichtenstein's and Warhol's work [...] For a few moments, everything existed on the same walls, and it was fine." Sitat gjengitt i Meyer, 2004, s. 45.

134 Judd, 1975, s. 57.

135 *Ibid.*

«Enhet» synes derfor ikke å være uttrykk for et statisk forhold, men innebærer i denne omtalen en form for optisk bevegelse fremkalt av en tett fargesammenstilling.¹³⁶

I en tidligere omtale høsten 1960 omtaler Judd Jesse Reicheks tegninger [se appendiks II]: "Reichek establishes a unity that keeps the parts as independent as possible. The necessarily imminent change of such polar combinations produces a sense of transience."¹³⁷ «Enhet» beskriver også her et verksinternt forhold, og er uttrykk for hvordan en holistisk organisering av bildeplanet fremhever enkeltelementene som uavhengige deler.¹³⁸ Men i motsetning til Noland-eksempelet kan vi i denne tidlige omtalen av Reichek merke oss at Judd beskriver verkets "transience"; verkets transcendens. Denne transcendens hevder han fremkalles av en egen polaritet; en indre motsetning i forholdet mellom «enhet» som et organiserende prinsipp, og delens uavhengige rolle. Bruken av ordet transcendens i denne sammenhengen, kan vitne om en modernistisk oppfatning om det transcenderte verket i en tidlig fase av Judds kunstkritiske produksjon. Transcendens innebærer at kunstverkets egen sfære utgjør en kontemplativ distanse til betrakterens virkelighet. Som vi skal se tar Judd senere avstand fra denne modernistiske distansen ved å kritisere bruken av pidestaller, og ved å argumentere for "real space" i motsetning til illusjonistisk rom. Anvendelsen av «enhet» i omtalen av Reicheks arbeider viser også hvordan Judd anerkjenner de uavhengige delene i verket som del av en indre polaritet. Det kan virke som om begrepet her fortrinnsvis karakteriserer økonomien i formspråket, ikke sentreringen av deler eller strategier slik tilfellet var i omtalen av Noland.

En annen kunstform Judd trekker frem er David Smiths skulptur (1964) [ill nr.35]:

"The comparative integration of the top and the bottom into a whole is related to newer unsculptural three-dimensional work and is especially related to the best painting, that of Newman, Rothko and Noland. The sculptures have the wholeness that these paintings have and simple and undescriptive parts, great scale and a format that is not imagistic[...]. All of the upper parts are obviously held in place by welds,

¹³⁶ Judd viser i artikkelen "New York Letter" april 1965 en særlig interesse for optiske effekter. Han ser opkunsntere som Karl Gerster, Reginald Neal, Gerald Oster mfl. i sammenheng med Victor Vasarely, Larry Poons og Kenneth Nolandts arbeider. *Ibid.*, s. 172-177. Interessen for optiske effekter uttrykkes allerede i en bokomtale av Josef Albers fargelære (*Interaction of Color*) i november 1963. Denne boken spilte en viss rolle i Judds forståelse for ulike farge- og optiske fenomener. Judd var særlig opptatt av hvordan fargene er relative og foranderlige. Judd fremhever relevansen av Albers bok fordi den nye kunsten nettopp utforsker disse fenomenene. *Ibid.*, s. 102.

¹³⁷ *Ibid.*, s. 24

¹³⁸ Holisme som begrep anvendes tradisjonelt sett innen psykologi, biologi, sosialantropologi, semantikk og epistemologi. Begrepet anvendes om en tilnærming karakteristisk ved at man tar utgangspunkt i helheten fremfor å isolere enkeltdeler. Francis Colpitt anvender også betegnelsen holistisk kvalitet og holistisk struktur for å beskrive de teoretiske forutsetningene i Judds kunst. Colpitt, 1985, s. 360. Et problem ved å anvende dette begrepet er at også kan oppfattes som en opponerende ideologi til individualismen. Der holisme på et samfunnsmessig plan betrakter større samfunnsinstitusjoner som enheter, betrakter individualismen mennesket som en enhetlig størrelse. Judds tanker om dette heller i større grad mot individualisme og desentralisering: "In solving a problem, an individual should join with another person or several only as a last resort. They should join a somewhat larger group in the same way and so on out to towns, counties, and states and provinces. At no point should the power exceed what is necessary to solve the problems at that point[...]. And at no time should the group or institution become mysterious or moral, something greater than the problems it was created to solve." Judd, 1975, s. 222. Min anvendelse av ordet holisme betegner derfor ikke en samfunnspolitisk betydning, men er ment å karakterisere den en konkret kunstintern struktur eller enhetsideal som Judd fremsetter i tekstene sine.

not by gravity, and seem likely to be in movement soon, but aren't at the moment."¹³⁹

I dette tilfellet beskriver Judd den holistiske organiseringen av et tredimensjonalt verk. Han vektlegger at skulpturens deler ikke har noen deskriptiv rolle, men holdes på plass av en enhetlig sammenstilling og materialitet. Judd vektlegger skulpturens potensielle energi, delenes uforløste bevegelse, som et iboende aspekt ved verkets holistiske organisering. Den latente bevegelsen i verket indikerer at «enhet» ikke nødvendigvis må være uttrykk for et statisk forhold. Han kommenterer dessuten verkets relasjon til ikke-skulpturelle praksiser, og til senmodernistisk maleri. Arbeidene definerer han som skulptur (ikke som objekt.) Dette kan ha å gjøre med at verket består av flere deler, og at verkets deler derfor nødvendigvis har en relasjonell funksjon.

Det er ikke bare i samtidskunsten Judd gjenkjenner det holistiske. Også i en omtale av såkalte primitive skulpturer fra De Nye Hebridene [appendiks III] vektlegger han verkenes holistiske karakter:

"Deep grooves, leaving ridges, mark but do not obscure *the single shape* [...] The carving, as is usual in primitive art, is not stressed; it is not "expressive". It is done the easiest way possible and is rather casual [...] *The relevant thing about these sculptures is that it is the total effect, the whole object, which is profound.*" [Mine uthevinger]¹⁴⁰

I dette sitatet fremgår det at Judd oppfatter figurene som enhetlige former; "single shape". Den enhetlige utformingen setter han i sammenheng med den grove teknikken. Formen er et resultat av den enklest mulige håndteringen av materialet, og har ikke en ladet eller ekspressiv utførelse. Beskrivelsen av "the whole object" som en total effekt vitner også om et genererende aspekt ved verket, fordi det uttrykker den effekt som utledes av verkets enhetlige organisering.

3.2 Kroppens enhet

Jean Arps skulpturer [ill. nr. 24] blir av Judd regnet som en av flere foregangsfigurer for objektkunsten på sekstitallet.¹⁴¹ I en omtale fra 1963 kommer det tydelig frem at «enhet» i Arps verk beskriver et fravær av underdeling av mindre elementer:

"One of the interesting aspects of Arp's sculpture, and a relevant one currently, is that a good piece is a whole which has no parts. The protuberances can never clearly be considered other, smaller units; even partially disengaged sections are kept from being secondary units within or adding up to a larger one. This lack of distinct parts forces you to see the piece as a whole."¹⁴²

Også her dreier det seg om en formal reduksjon; jo færre deler, jo større grad av "enhet". Judd beskriver hvordan "partially disengaged sections" ikke fungerer som sekundære deler i verket, og at dette

¹³⁹ *Ibid.*, s. 145.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 67.

¹⁴¹ Dette kommer frem i "Specific Objects". *Ibid.*, s. 183. Se også Judd, Donald, "Some aspects of colors in general and red and black in particular", *Donald Judd* (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 146.

¹⁴² Judd, 1975, s. 92.

frembringer en oppfatning av verket som ett hele. Han kritiserer også bruken av pidestaller fordi han mener dette virker forstyrrende i forhold til verkets "enhet."¹⁴³

Judd inntar et tydelig betrakterperspektiv i omtalen av Arp. Han beskriver hvordan den manglende underdelingen i verket frembringer en umiddelbar og direkte opplevelse av verket som "enhet". Det umiddelbare inntrykket av "enhet" knytter han til hvordan vi persiperer en kropp: "The wholeness that most of the sculptures have comes from the passionate sense of a body; the perception of its wholeness dominates the perception of its parts."¹⁴⁴ En kropp gjenkjennes først og fremst som en helhet, og denne helheten dominerer persepsjonen av kroppens enkelte deler. I denne sammenhengen er det viktig å merke seg distinksjonen mellom representasjonen av kroppen, og kroppen som en analogi for et holistisk bevissthetsmodus. Det Judd anerkjenner i omtalen av Arp er hvordan den interne organiseringen kan oppfattes som en gjenspeiling av det holistiske prinsippet som han mener styrer vår persepsjon. Det er ikke den enhetlige representasjonen av kroppen han anerkjenner, men erfaringen av kroppen som en form for analogi til et holistisk persepsjonsmodus.¹⁴⁵

Vi finner et lignende uttrykk for den holistiske persepsjonen i omtalen av Kusamas installasjoner (1964) [ill. nr. 11 og 12]: "Kusama varies the protuberances, but they are seen collectively, as she intends, before individually. The collective impression is the more important anyway."¹⁴⁶ Eksempelet viser hvordan Judd oppfatter den kollektive persepsjonen som primær i forhold til den fragmenterte eller atomære persepsjonen.

3.2.2 Merleu-Pontys kroppsbegrep

Tilnærmingen til kunsten som en form for enhetlig kroppserfaring; vi persiperer verkets «enhet» på samme måte som vi erfarer vår egen kropp, kan med fordel undersøkes i lys av den franske filosofen Merleu-Pontys *Kroppens fenomenologi* (1945.)¹⁴⁷ Innen minimalismeforskningen har tilnærmingen til minimalistisk estetikk i lys av Merleu-Pontys teorier om persepsjon vist seg å være fruktbar. Denne forskningen har tatt utgangspunkt i den nye posisjonen betrakteren får, og de kritikerne som anvender hans filosofi inntar derfor gjerne et betrakterorientert perspektiv. Merleu-Pontys filosofi inneholder

¹⁴³ "A lot of the pieces have been set on pedestals like those of Brancusi- which is usually not Arp's doing. This adds useless parts and confuses the appearance of the pieces." *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ "The least likeable sculptures are the few which actually resemble the human body [...] The sculpture is always based on the body, but there is a great difference between an approximation, a description and the more frequent oblique reference." *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 134.

¹⁴⁷ Merleu-Ponty, Maurice, *Kroppens Fenomenologi* (overs. Bjørn Nake,) Pax, Oslo, 1994. Redegjørelsen for Merleu-Ponty i de følgende avsnitt er basert på Dag Østerbergs innledning s. V-XII, med unntak av kap. 4 "Egenkroppens Syntese" der jeg undersøker direkte utdrag fra Merleu-Pontys egen (oversatte) tekst. Hvorvidt Judd selv hadde kjennskap til denne filosofen så tidlig som i 1963 har jeg ikke funnet belegg for, men han kommenterer fenomenologi (generelt) som et viktig aspekt ved enkelte kunstneres verk, hhv. Dan Flavin og Bob Irwin i 1994. Judd, 2004 s. 147.

momenter som har relevans, men også elementer som bestrider grunnleggende forutsetninger i Judds kunstteori. I det følgende vil jeg undersøke begge aspektene.

Merleu-Pontys filosofi innebærer på mange måter en overvinning av distinksjonen mellom et ytre og et indre (subjekt og objekt). Han gir kroppen forrang som erfaringsmodus i motsetning til rasjonalismen og empirismen, som begge er uttrykk for en bevissthetsfilosofi. All persepsjon begynner derfor med at man har en kropp. Det synlige (objektet) og det seende (subjektet), er ikke klart skilte instanser i persepsjonen, men er en torsering av det samme. Persepsjonen fungerer derfor som en membran mellom det indre og det ytre. Denne egenskapen har blitt fremhevet av flere kunstkritikere som et fruktbart utgangspunkt for å forstå den minimalistiske kunstens aktualisering av betrakteren.¹⁴⁸ Det interessante ved Merleu-Pontys persepsjonsteori i forhold til Judd, er hans to sedimenter eller nivåer av persepsjon. Det primære persepsjonsnivået er det preobjektive; en tilstand der kroppen møter, og ved en egen form for intensjon retter seg mot fenomener i verden. Disse fenomenene preges av å være mangetydige og åpne. Det andre og ikke-opprinnelige nivået er det objektive, der de preobjektive fenomenene stivner til og blir avgrensede objekter, dvs. til noe annet enn kroppen selv. Distinksjonen mellom subjekt og objekt etableres, og denne overgangen innebærer et skifte fra en prerefleksiv modus til en refleksiv bevissthetsmodus. Merleu-Pontys objektbegrep belyser derfor Judds fiksering av objektet som en holistisk enhet, og viser samtidig til den kroppsanalogien vi finner i Arp eksempelet:

”jeg skaber ikke en helhed af delene af min krop én for én: denne oversættelse og denne sammensætning sker en gang for alle i mig: de udgør selve min krop [...] for endnu ikke at sige noget om ydre genstande viser vor egen krop os en enhedsmodus, som ikke udgør noen indordning under en lov.”¹⁴⁹

Merleu-Pontys kroppsbegrep belyser Judds utsagn om kroppens «enhet». Avisning av det lovmessige belyser dessuten Judds motstand mot kompositoriske og rasjonalistiske kunstkonvensjoner (se 3.3.2). Han sammenligner den kroppslige enhet med en form for verksenhet i kunsten:

”En roman, et digt, et maleri, et musikstykke er individer, dvs. væsner, hvor man ikke kan skille uttrykket fra det uttrykte, og hvis mening kun er tilgjengelig ved direkte kontakt, og som udstråler deres betydning uden at forlade deres sted i tid og rum. I denne forstand kan vor krop sammenlignes med et kunstværk.”¹⁵⁰

Merleu-Ponty synes å etablere den samme motstanden mot rasjonalisme og idealitet som Judd uttrykker i sitt kunstsyn, og den analogien filosofen fremstiller mellom kunstverk og kropp belyser Judds holistiske posisjon. Når Merleu-Ponty fremholder at man i kunstverket ikke kan skille uttrykket fra det uttrykte, synes dette å innebære en likhet til Judds motstand mot dikotomiene form/innhold eller tanke/følelse (se 3.4.2).

¹⁴⁸ Se note 156.

¹⁴⁹ Merleu-Ponty, 1994, s. 106.

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 108-109.

Merleu-Pontys filosofi skiller seg imidlertid vesentlig fra Judds tekster når det gjelder den fenomenologiske overskridelsen av subjekt - objekt relasjonen som Merleu-Ponty hevder en prerefleksiv erfaring innebærer. Subjektet har en sentral rolle i Judds teori som produsent (jfr. omtalen av Kusama under punkt 2.2), og kroppsanalogien i Arp-omtalen utvides etter hvert til å omfatte mennesket som et subjektivt erkjennende individ. Dette tydeliggjøres i Judds artikkel "Art and Architecture" (1983): "one person is a unity, and somehow, after the long complex process, a work of art is a similar unity."¹⁵¹ Kunstverket utgjør en analogi til mennesket (ikke kroppen) som «enhet». Menneskets kompleksitet avspeiles i verkets kompleksitet, og det prosessuelle ved disse erkjennelsesmekanismene kommenteres. Judds analogi synes her å ha utviklet seg fra kropp som «enhet» slik han beskrev i 1963, til mennesket som en enhetlig empirisk bevissthet, eller som den "bunt eller samling av forskjellige persepsjoner som følger etter hverandre med ufattelig hurtighet og er i en stadig strøm og bevegelse."¹⁵² Den distinksjonen som Merleu-Pontys filosofi forsøker å overkomme, får en definerende rolle i Judds kunstteori ved at "enhet" som en subjektiv størrelse bekreftes av *det andre*. Det fragmenterte og udefinerte avvises eller negeres i Judds teori til fordel for en definerende subjektiv bevissthet. På dette punktet skiller Judds tenkning seg fra Merleu-Ponty. Judd synes å oppfatte menneskets omverden som en fragmentert og kaotisk størrelse, der bare subjektets egne sanseerfaringer er til å stole på:

"A person ordinarily lives in a chaos of a greater diversity of ideas and assumptions, but does function after all as one in a natural way. A person is not a model of rationality, or even irrationality, but lives, which is a very different matter. A person lives with a little solid knowledge, a lot of assumptions and many provisional solutions and reactions made from day to day. Most people have some philosophical ideas. Almost none live by one of the grand systems, only by their fossil fragments. Neither is art at the present based on a grand system."¹⁵³

I dette tekstutdraget beskriver Judd mennesket som et sammensatt og ustabilt subjekt, men som like fullt fungerer "as one in a natural way". Subjektet er bruddstykker av kunnskaper og erfaringer, reaksjoner, antagelser og midlertidige løsninger, som stadig revideres fra dag til dag. Judds holistiske tenkning forsterkes indirekte av det kaotiske som en parering eller negasjon. På samme måte formidles dette i hans kunstteori ved at «enhet» fungerer som en opposent mot det fragmenterte. Tiden etter "the grand systems" (de store fortellingene) som fordrer en individualistisk situasjon, gjenspeiles også i kunsten.

¹⁵¹ Judd, 1987, s. 28.

¹⁵² Hume, David, *Erkjennelsesteoretiske skrifter* (overs. Bernt Vestre), Pax, Oslo, 1993, s. 167. Humes utsagn betviler ideen om et *res cogitas*, en åndelig eller sjelelig substans i mennesket: "Våre øyne kan ikke bevege seg i øienhulene uten at våre persepsjoner varierer. Vår tanke er enda mer variabel enn vårt syn, og alle våre andre sanser og evner bidrar til denne forandring. Det finnes heller ikke noen enkelt egenskap i sjelen som forblir uforanderlig den samme i kanskje ett øyeblikk. Bevisstheten er et slags teater, hvor forskjellige persepsjoner suksessivt viser seg, glir forbi og tilbake igjen, svinner bort, og blandes i et uendelig antall forskjellige stillinger og tilstander." *Ibid.*, s. 167-168. Humes empiristiske oppfatning av selvet karakteriseres som skeptisistisk fordi han på bakgrunn av våre sansers evne til å erkjenne destabiliserer identitet som en lokalisierbar ide. Ideen om selvet finnes ikke, fordi en slik ide ikke kan avledes av et sanseintrykk av selvet. Subjektet synes derfor i empirisk forstand å innebære en samling eller kanal av våre sansemessige persepsjoner, forestillinger og ideer. Det eneste vi kan erkjenne som mennesker er disse erfaringene. Selv om mennesket ikke kan identifisere seg selv som subjekt er det kun i stand til å kanalisere eller formidle sine egne forestillinger.

¹⁵³ Judd, 1987, s. 29.

Judds forestilling om det holistiske verket skal ikke gjenspeile en preobjektiv erfaringsmodus preget av splittelse og flerstemmighet, men fremtre med høyest mulig grad av «enhet» tilsvarende det fenomenologiske persepsjonsnivået der fenomenene har stivner til og tatt form av å være noe annet enn subjektet selv:

“The unity in art is the same kind of unity and is made similarly in the realization that knowledge is very uncertain and fragmentary. But as one lives with some assertion, art can be made with a corresponding assertion and confidence. There’s no other way.”¹⁵⁴

For Judd er det å forholde seg til den ytre verden; det å etablere en subjektiv distanse til objektene, den eneste praktisk mulige måten å erkjenne omverden. Til tross for at virkeligheten slår mot oss som en strøm av partialobjekter; som broker av sannhet, mangelfulle kunnskaper og ufullstendige hukommelsesbilder, innebærer Judds empiristiske forestilling at subjektet danner molare virkelighetsoppfatninger.¹⁵⁵

Hal Foster gjør i sin artikkel om minimalismen “The Crux of Minimalism” et poeng av at minimalismen representerer en nyorientering i forhold til subjektet, at den motsetter seg både ekspresjonismen og formalismen, fordi den overskrider distinksjonen mellom subjekt og objekt i den fenomenologiske erfaringen.¹⁵⁶ Fenomenologien innebærer en nyetablering av betraktersubjektets rolle i forhold til verket som en medproduserende betrakter. Fosters henvisninger til fenomenologiens overskridelse av distinksjonen mellom subjekt og objekt, står i et direkte misforhold til Judds tekster om kunst, der dualismen subjekt/objekt nettopp danner forutsetningen for hans teorier om kunstproduksjon. Fosters tolkning må baseres på resepsjonen av de minimalistiske *verkene*, men kan ikke forankres i Judds tekster om kunst.¹⁵⁷

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Gilles Deleuze beskriver erfaringen av partialobjektet på denne måten i sin bok om David Humes filosofi: “Without a doubt, society is in the beginning a collection of families; but a collection of families is not a family reunion. Of course, families are social units; but the characteristic of these units is that *they are not added to one another. Rather they exclude one another; they are partial (partiales) rather than made up of parts (partielles)*. The parents of one family are always the strangers of other families. Consequently, a contradiction explodes inside nature. The problem of society, in this sense, is not a problem of limitation, but rather a problem of integration. To integrate sympathies is to make sympathy transcend its contradiction and natural partiality.” [Min uthev.], *Empiricism and Subjectivity*, (overs. Constantin V. Boundas), Columbia University Press, New York, 1991, s. 39-40. Denne oppfatning av enheten som atskilt eller fremmed for andre enheter kan synes å belyse Judds posisjon, fordi han på samme måte gir uttrykk for at enhet i kunsten er uttrykk for en organisering som ikke kobler seg opp mot eller legges til en annen del eller form, men snarere ekskluderer andre former, og antar en individuell karakter; enkeltstående delobjekter som ikke lar seg integrere i en større sammenheng.

¹⁵⁶ “For it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome in phenomenological experience.” Foster, “The Crux of Minimalism”, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge og London, 1999, s. 40. Dette fremholder Foster til tross for at han i den samme artikkelen peker på at fenomenologien og semiotikken ikke var etablerte diskurser på 1960 tallet, og at de var i spenning. Etter min oppfatning fremstår Judd som en “prefenomenologisk” teoretiker fordi subjektet i Judds kunstteori er så avgrenset fra omverden/ objekt.

¹⁵⁷ Foster redegjør innledningsvis i artikkelen “The Crux of Minimalism”, at en av Fosters målsetninger nettopp er å identifisere et “counter-memory” ved en gjennomgang av primære tekstkilder, og sammenligne disse med resepsjonen. “Minimalisme” som en fellesbetegnelse synes i lys av Fosters gjennomgang å tillegges en agenda som ikke er representativt for Judds kunstsyn. Dette innebærer samtidig at “minimalisme” som stilbetegnelse fremstår som konstruert, endog narrativt, og kan i sin ytterste konsekvens brytes ned til den enkelte kunstkritiske forfatterens “minimalisme”. John Mitchell berørte denne problematikken i sitt innlegg “Why we shout at the TV set” ved Universitetet i Oslo, 9.6.2005.

3.2.3 Subjekt og virkelighet

I et foredragsmanus om abstrakt ekspresjonismen i 1983 skriver Judd dette om subjektet som "enhet", og om kunstens relasjon til virkeligheten [ill. nr. 17, 36, 37, og 18]:

"The first two necessities for Newman, Still, Rothko and Pollock were to create a new reality and a new wholeness. The only thing they could claim to be whole was them selves. A person thinking, feeling and perceiving, which occurs all at once, is whole, even though the person is short of information in all regards. Partial knowledge is no reason to make art that is fragmentary or hesitant [...] The only reality that can be known at once and more or less completely is oneself. This reality can sometimes be known as it becomes art- thus the work of art is reality. The work of the four artists is not abstracted from anything. It is something itself."¹⁵⁸

Den vurderingen Judd her gjør av kunstens relasjon til virkeligheten (i bunn og grunn til mulighet av å kunne male, fremstille, uttrykke eller mediere,) synes i dette tilfellet å være uttrykk for en subjektivistisk kunstteori. Fordi all kunnskap og erfaring oppfattes som fragmentert og splittet, vil det eneste erfarbare være ens egne subjektive sanseapparat, ens egen bevissthet som «enhet». Dette gir seg utslag i at kunstnersubjektet utelukkende kan formidle sine individuelle erkjennelser, og at subjektet på sett og vis kanalisere sin kunnskap om verden gjennom kunstverket. Judd synes derfor å konkludere i sitatet med at subjektet som en fullstendig erfart størrelse i en fragmentert verden vil kunne gi seg tilkjenne i kunsten, som virkelighet, det reelle subjektet, og ikke som abstraksjon. Muligheten av erfaring synes derfor å være absolutt individualisert, og kunstneren som en privat instans i verket profileres nok en gang ved at subjektet sanseerfaringer er det eneste som kan fremstilles i kunsten.

I tillegg til at dette aspektet betoner profileringen av kunstnersubjektet i Judds kunstteori (jfr. interesse som intensjonsbegrep), vitner det også om en viss relasjon til empiristisk og fenomenalistisk filosofi.¹⁵⁹ Til tross for at Judds referanser til filosofihistorien er tendensiøse, kan vi merke oss at subjekt/virkelighet er et dualistisk forhold som preger hans kunstteori. Subjektet forutsettes i Judds kunstsyn som en etablert bevissthet, som mottaker av en rekke inntrykk og ideer.

Medium, i en nokså inkluderende forstand, kan også være teori. Den teoretiske tilnærmingen til et fenomen eller felt er en form for mediering, er ustabil og mangler objektivitet på samme måte som filmens kameravinkel, fotografiets utsnitt eller malerens penselstrøk. I motsetning til den nyere kunsten som nettopp fremviser sin egen mediale egenskap, synes kunstteoretiske artikler å mangle dette metakritiske blikket ved å kreve en egen form for habilitet av leseren.

¹⁵⁸ Judd, 1986, s. 42.

¹⁵⁹ Judd var selverklært empirist, og vi finner til og med utdrag av filosofens substanskritikk i en av hans omtaler.

Avslutningsåret av Judds lavere grad i filosofi fordypet han seg i britiske moralfilosofier, og han leste John Locke (*Essay Concerning Human Understanding*), Frances Hutcheson (*Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*) og David Humes *Treatise on Human Nature*. Kellein, 2002, s. 14-15. Raskin vektlegger i sin avhandling for Rudolph Carnaps filosofi og innflytelse på Judd. Carnap inngikk i Judds filosofipensum. Han regnes som en moderne fenomenalistisk filosof. Fenomenalismen vektlegger i likhet med empirismen sanseerfaringen som den eneste mulige erkjennelsesevne. Erkjennelse er ikke av "tingene ute i verden" men av sansefenomener. Videre hevder disse filosofene at sansefenomener er private størrelser som bare den enkelte person har adgang til. Dette samsvarer med det bildet Judd gir av menneskets erkjennelsesevne, og hvordan dette står i et forhold til kunsten. "Fenomenalisme", *Filosofileksikon*, 1996, s. 161. For en nærmere redegjørelse for Judds tilknytning til empiristisk og pragmatisk tenkning, henvises til Raskin, 1999, s. 41-95.

3.3 Ikke-hierarki og ikke-kompositoriske strategier

Anvendelsen av «enhet» i eksemplene over viser hvordan Judd gradvis ser den nyere kunstens behov for å legge kompositoriske konvensjoner bak seg, og unngå en formal underdeling av elementer i verket. Komposisjon og romillusjon, der betrakteren gjennom et formalt hierarki forledes inn i bildet, fremstår for Judd som mindre enhetlig fordi oppmerksomheten ikke rettes mot helheten som form, men mot en innholdsmessig funksjon i verket. Dette i seg selv danner en uønsket distinksjon mellom form og innhold. Motstanden mot en kompositorisk underdeling av elementer i verket er uttrykk for et grunnleggende premiss i Judds kunstteori; den anti-hierarkiske struktureringen. For at et verk skal fremtre som «enhet» må den interne organiseringen avspeile dette. Løsningen er for Judd en struktur som avviser formmessige hierarkidannelser.

Den anti-hierarkiske holdningen kommer til uttrykk i flere omtale og artikler, og artikuleres særlig i undersøkelser av maleriets ikke-billedlige objektkarakter. I en omtale av Frank Stellas *Aluminium Paintings* (1963) [ill. nr. 38] formulerer Judd seg slik:

"The bare lines of the canvas between the bands of aluminium paint follow the indentations in the sides of the canvas. It is something of an object, it is a single thing, not a field with something in it, and it has almost no space."¹⁶⁰

I sitatet fokuserer Judd på hvordan de rette linjene i bildene forsterker lerretets rektangulære form. Denne markeringen av lerretets ytre form er et resultat av at flaten optimeres, og som "a single thing" fremtrer verket ikke lenger som maleri, men som objekt. Denne motstanden mot maleriets romilluderende egenskap finner vi også uttrykt hos Greenberg (se note 71). Judds interesse for "single surface" rettes imidlertid mot hvordan lerretet som form antar en objektkarakter, fordi organiseringen av de interne elementene tydeliggjør den rektangulære, ytre formen. Judd synes å hevde at Stellas arbeider "mangler" to tradisjonelt malerispesifikke kvaliteter; det romilluderende og det kompositoriske. Her kan vi merke oss hvordan Judds motstand mot det hierarkiske også innebærer en formal desentrering. Der man tidligere orienterte seg ut fra et perspektivisk, formalt eller tematisk midtpunkt i verket, trekker Judd frem verk som aksentuerer formens periferi, og dermed agerer som objekter.¹⁶¹ Verkene skal ikke nødvendigvis forvrengte den perspektiviske konvensjonen, men heller utfordre eller destabilisere forholdet mellom midte og periferi.

¹⁶⁰ Judd, 1975, s. 91 Både Greenberg og Judd anerkjenner Stellas arbeider. Greenberg anerkjenner flatheten i maleriene hans, mens Judd ser denne flatens parallelle forhold til veggen som objekt. Stella motsatte seg Judds objektbetegnelse, og hevdet at arbeidene hans var malerier. Meyer, 2004, s. 92-93, 125-127.

¹⁶¹ "Some new ones, painted purple, are triangles and hexagons with the centers open. The notches in the aluminium paintings determine the patterns of the stripes within. The projection, the absence of special effects and the close relation between the periphery and the stripes make the paintings seem like objects, and that does a lot to cause their amplified intensity." Judd, 1975, s. 153. Også i artikkelen "Lee Bontecou": "The central hole in one of Bontecou's reliefs is formed by canvas shapes which extends to the edges of the piece. The periphery is as much a part of the single structure as the centre." *Ibid.*, s. 178. For en nærmere redegjørelse for desentralisering se note 63.

Det er imidlertid ikke bare på vegne av maleriet at Judd motsetter seg tradisjonell komposisjon.

I en omtale av John Andersons skulpturer (1963) [ill. nr. 39] uttrykker Judd følgende:

”There is very little of what is called composition in the sculptures; the more recent they are the less there is. The main relationships of the large forms are expressive and sufficient relationships; the few broad details do not function as profound foci. The main relationships are also not enlarged versions of traditional, piecemeal structure [...] The wholeness of a piece is primary, is experienced first and directly. It is not something understood through the contemplation of parts. To a varying extent and in very diverse ways, this primary wholeness occurs in the work of several of the best artists, usually younger ones. This attitude is recent and is conspicuously free and strong.”¹⁶²

Her beskrives sammenføyningene av deler, og Judd hevder at detaljene ikke får et dominerende fokus, til tross for at delene er ordnet relasjonelt. Disse relasjonene ser han ikke på som kompositoriske, og størrelsen fremheves som et utradisjonelt aspekt. Dette bidrar i følge Judd til en direkte opplevelse av verkets «enhet». I omtalen kommer det frem at «enhet» som et generelt aspekt ved verket varierer i grad, og derfor ikke kan forstås som en absolutt størrelse. «Enhet» konstitueres på mange ulike måter, noe som indikerer at begrepet ikke er knyttet til den enkelte kunstnerens særegne praksis (som «interesse»), men som en slags til grunnliggende strukturerende premiss. Begrepet anvendes i dette tilfellet relativt, og utsier noe om en generell holdning (”primary wholeness”) blant en større gruppe kunstnere (”several of the best artist, usually younger ones”).

Det kan virke som om Judd i karakteristikken av verkene er inkonsekvent med hensyn til det anti-hierarkiske kravet. Han beskriver skulpturene som ikke-komposisjonelle til tross for at de består av viktige og mindre viktige sammenføyninger (”main relationships” ”large forms” kontra ”the few broad details”). Judd karakteriserer verket som enhetlig til tross for at det består av primære og sekundære elementer som utgjør en hierarkisk struktur.¹⁶³

3.3.2 Anonymisering og verdinøytralitet

I en omtale av utstillingen ”The Classic Spirit in Twentieth-Century Art” (1964), motsetter Judd seg betegnelsen «klassisk» om den nyere kunsten. Han gir en definisjon av det klassiske (klassisistiske) som et kompositorisk prinsipp: ”a type of structure, that involving opposed and matching parts, most defined by Poussin’s paintings, and not just geometry, economy and austerity.”¹⁶⁴ Han fremholder at ingen kunstnere fra det tjuende århundre i den forstand kan betegnes som klassiske, men at Kasmir Malevich

¹⁶² Judd, 1975, s. 66.

¹⁶³ Unntakene når det gjelder den ikke-kompositoriske ordningen av verket er selvsagt til stede i Judds kritikker. Dette finner vi blant annet eksempel på i omtalene av Roy Lichtensteins arbeider [ill.nr. 31] som Judd særlig anerkjenner, til tross for at han påpeker den tradisjonelle komposisjonen i bildet. Judd sammenligner Lichtensteins sorte markeringer av fargeflatene med Leger, og til tross for det råde og åpne uttrykket hos Lichtenstein hevder han følgende: ”Ironically, the composition is expert, and some of it is quite traditional, as in one of the large panel of a pilot kissing his girl.” *Ibid.*, s. 48.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 123

[ill. nr. 40] og Victor Vasarelys verk [ill. nr. 41] har klassiske aspekt ved seg. Malevich' fordi "it has many small parts", og Vasarelys "tilted squares and their relation to the straight ones" blir beskrevet som en plage eller sterk sjenanse. Det er det kompositoriske og relasjonelle kunstaspektet Judd forbinder med klassisismen. Larry Poons [ill. nr. 42], og David Smiths arbeider utgjør derimot et ikke-kompositorisk alternativ. Hos Poons begrunner han dette med at "the optical effects are more independent."

Anti-hierarki kan strukturere verket på ulike måter. I Stellas verk organiseres billedplanet symmetrisk, og han karakteriserer denne strukturen som ikke-relasjonell. Judds "ikke-hierarki" synes å ligge nært opptil Stellas betegnelse "nonrelational," men betegner imidlertid også tredimensjonale arbeider.¹⁶⁵ Både Judd og Stella beskriver *verksinterne* premisser. Disse "nye" måtene å unngå tradisjonell komposisjon representerer en viss form for originalitet, men også nøytralitet i forhold til "europeiske" kunstpraksiser. Andre eksempler på en ikke-hierarkiske strategier i verket er eks. Yves Kleins monokrome blåmalerier [ill. nr. 43].

I resepsjonen av både Judds og Stellas verk synes det ikke-relasjonelle å ha fått en verksekstern tilleggsbetydning. Kompositorisk nøytralitet blir tolket som verdinøytralitet; en tolkning med moralske implikasjoner. Stella og Judds begreper om det henholdsvis ikke-relasjonelle og ikke-hierarkiske angår verksinterne relasjoner i motsetning til eks. Robert Morris verk [ill. nr. 44 og 45], der det relasjonelle kan sies å være uttrykk for den relasjonen som oppstår mellom verk og betrakter. I forhold til dette perspektivet synes Judds og Stellas posisjon å være formalistiske, mens Morris' strategier derimot er neodadaistiske, og uttrykker en konseptuel lekenhet som peker utover objektet selv. Den dadaistiske arven fra Duchamp synes imidlertid å gjøre seg gjeldene også i Stella og Judds kunstsyn fordi ikke-hierarki representerer et tydelig *valg* av strategi; en tydelig distanse til tidligere kunstkonvensjoner. I en omtale av Claes Oldenburg (1964) [ill. nr. 46] beskriver Judd valg som en byggesten i et empirisk kompleks:

"All of Oldenburg's grossly anthropomorphized objects are manmade, which right away is an empirical matter. Someone or many made these things and incorporated their preferences. As practical as an ice-cream cone is, a lot of people made a choice, and more agreed as to its appearance and existence."¹⁶⁶

Her settes objektenes readymade-karakter i sammenheng med det empiriske og det prosessuelle, ved at et kunstnersubjekt foretar et valg av objekt; et objekt som igjen er et produkt av en rekke valg. Det empiriske aspektet i dette synes å være at de overveininger og beslutninger som tas med hensyn til objektets utforming skjer erfaringsmessig og prosessuelt i flere sekvenser, som en utprøving og ikke som en

¹⁶⁵ «Ken Noland has put things in the center and I'll use a symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It's nonrelational. In the newer American painting [...] we strive to get the thing on the canvas. The balance factor isn't important. We're not trying to jockey everything around.» Slik uttrykker Stella seg under intervju med Glaser i 1964. Sitat gjengitt i Meyer, 2004, s. 88.

¹⁶⁶ Judd, 1975, s. 188.

ferdigstillelse av allerede gitte ideer.¹⁶⁷ Også når det gjelder tilsynelatende nøytrale eller anonyme kunststrategier, er kunstnersubjektet representert ved å *velge* en ikke-hierarkisk struktur. Valg av strategi, proporsjoner, størrelse, farger og materialer er personlige utsagn som indikerer et subjekt. Valget av en ikke-relasjonell/anti-hierarkisk struktur kan derfor ikke sies å anonymisere kunstnersubjektet, slik enkelte aktører i den minimalistiske resepsjonen har ønsket å fremstille det.¹⁶⁸

Serialitet som et strukturerende, ikke-hierarkisk grep, har i deler av forskningslitteraturen blitt satt i sammenheng med *verdinøytralitet*. Koblingen mellom menneskelige verdier og relasjonell komposisjon finner vi eksplisitt uttrykt i Greenberg-eleven Walter Darby Bannards kritiske essay fra 1966:

"The expressive styles of great artists are invariably relational [...] The artwork is an embodiment of a series of decisions made by the artist. To have human value the work must reflect a certain number of these decisions"¹⁶⁹

Komposisjon anses av Bannard som et formalisert uttrykk for menneskelige verdier. Dette impliserer en kritikk av ikke-relasjonelle kunststrategier (symmetri, monokrome flater, serialitet) som nødvendigvis må oppfattes av Bannard som en revisjon av den abstrakte ekspresjonismens misjon. Denne kritikken har sammenheng med et syn på den tiltagende teknologiseringen av samfunnet, som Bannard delte med den anerkjente kunsthistorikeren Meyer Schapiro. Bekymringen gjaldt kunstens evne til å representere humanistiske verdier. Den ekspressive, håndlagde, autentiske og komposisjonelle kunsten ble oppfattet som en ivaretagelse av nettopp disse verdiene. Når minimalismen introduserte et ikke-kompositorisk og ikke-relasjonelt vokabular, og i mange tilfeller satte bort selve produksjonen av verkene til spesialiserte fabrikker, innebar dette i høyeste grad en trussel mot disse verdiene som den abstrakt ekspresjonistiske kunsten ivaretok.

I lys av den problematikken som Bannards utsagn eksemplifiserer, ble minimalistisk estetikk av primærresepsjonen oppfattet av som en motsats til den abstrakte ekspresjonismen. Men Judds posisjon synes ikke å være så radikalt annerledes enn Bannards. Både Judd og Bannard uttrykker at prosessen forut for verkets ferdigstillelse innebærer en mengde valg og revisjoner, en empirisk prosess som nedfelles i verkets kompleksitet. De to uttrykker dermed den samme viktigheten av et tydelig forhold mel-

¹⁶⁷ "An artist is certainly not without ideas and principles but these cannot be completely formulated beforehand, before the work is developed, and then simply embodied. It is an essential of art that the process of making it and the use of all that comprises it influences, suggests and enforces ideas and qualities. The ideas and qualities and the materials and techniques build each other. A red seems to have a particular quality of its own. In a work it retains that quality and yet it is altered and amplified by the context. Its original quality may have suggested the alteration. The idea or quality desired may have required the red." Judd, 1986, s. 26. Også: "The force of it [the assertion of art] depend on the long process. The construction, the development and the many decisions are necessary so that it be clear and strong." *Ibid.*, s. 29.

¹⁶⁸ I David Hopkins oversiktsverk *After Modern Art 1945-2000* hevdes følgende i artikkelen om minimalismen: "Judd's ordering systems were anti-rationalist, he claimed, because the logic of 'one thing after another' *obviated the need for aesthetic 'decisions'*" [Mine uthev.] Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, s. 139. Se også Flatley, 2004, s. 63. En kritiker som i motsetning til disse har påpekt den minimalistiske kunstens tydelige utsagnsposisjon som valg, er Anna Chave som hevder dette: «Serra's choice of a metal with a particular surface quality and density, and his decisions about the shape and proportions that metal takes, represent on their own terms a set of gestures hardly less individual than those of, say, Rodin.» Chave, 2000, s. 278.

¹⁶⁹ Sitatet gjengitt i Meyer, 2004, s. 217.

lom et produserende kunstnersubjekt og det respektive verket. Judd synes heller ikke å avvise ideen om menneskelige verdier, men hos ham er disse radikalisert gjennom en individualisert fokusering av «interesse», og kan ikke formuleres i kunsten som noe annet enn kunstnersubjektets individuelle erfaring. Verdier lar seg ikke representere i en komposisjon, men må konfronteres direkte i verket.

3.3.3 Ikke-europeiske kunstpraksiser

Når Judd avviser komposisjon som et hierarkisk prinsipp er det fordi han knytter begrepet til den europeiske kunsttradisjonen. Han forbinder tradisjonell komposisjon med en form for rasjonalisme i vestlig tenkning, en form for fornuftsmessig og planlagt organisering av hvordan verkets ulike deler skal settes sammen. Judd stiller seg skeptisk til et slikt a priori, tankemessig skjema forut for verket, som han hevder gir seg utslag i elegante og balanserte komposisjoner.¹⁷⁰ Han formulerer seg gjerne veldig generelt om det "europeiske":

"European art had to represent a space and its contents as well as have sufficient unity and aesthetic interest. Abstract painting before 1946 and most subsequent painting kept the representational subordination of the whole to its parts."¹⁷¹

Av dette sitatet kan vi lese at Judd forbinder den kompositoriske underdelingen i verket med en form for fremstillende egenskap; i tillegg til enhet og estetisk interesse, måtte verkene *fremstille* rom og innhold. Judds argumentasjon synes å være at de verkene som overser disse konvensjonelle kravene vil fremtre som mer overbevisende ("more powerful,") ikke bare i kraft av verkets originalitet, men også som en reaktualisering av et enhetsideal. Judds oppfatning må ses i lys av den posisjonen New York var i ferd med å etablere på slutten av femtitallet. Judd viderefører og profilerer en holdning eller agenda blant amerikanske kunstkritikere på midten av forrige århundre,¹⁷² at kunstnere som Jackson Pollock og DeKooning var i ferd med å etablere New York som den nye kunstmetropolen. Disse kunstnerne dannet en ny nasjonal profil i USA; en amerikansk kunstidentitet formulert av sentrale kritikere.¹⁷³ Dette kom

¹⁷⁰ Se omtalen av Paul van Hoeydonck: Judd, 1975, s. 68.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 187.

¹⁷² Se eks. omtalen av Groupe de Recherche d'Art Visuell, *ibid.*, s. 71. Judd mottok mye kritikk for sin ikke-europeiske holdning: "You have sometimes been referred to as the first American Sculptor. What does that mean? America is powerful, aggressive. It's hard not to embody that, and even harder not to reproduce it. But why shouldn't you, you are American? After all, in your attitude towards art there is a constant equation of 'American' with 'most powerful' and 'best work.' [...] Was this reflecting the fact that America, as the emerging world power, needed to have its own dominating 'high culture', the imperative to the best in the world? What would you say if people started referring to you as the first complete capitalist artist?" Karl Beveridge og Ian Burn. Sitat gjengitt i Meyer, 2004, s. 264.

¹⁷³ "Greenbergs innlegg i symposiumet "Is the French Avant-garde Overrated" (1953): "Do I mean that the new American abstract painting is superior on the whole to the French? I do. Every fresh and productive impulse in painting since Manet, and perhaps before, has repudiated received notions of finish and unity, and manhandled into art what seemed until then too intractable, too raw and accidental, to be brought within the scope of aesthetic purpose." Sitatet er gjengitt i Stephen C. Foster, "Consolidation of Abstract Expressionism", *The Critics of Abstract Expressionism*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980. Denne holdningen var også å finne i de store kunstinstitusjonenes kuratoriske program. Selv om enkelte amerikanske kunstnere motsatte seg den ikke-europeiske holdningen var bla. Barnett Newman en uttalt representant for denne holdningen, og hans synspunkter siteres endog i Judds artikkel om ham. Se "Barnett Newmann", Judd, 1975, s. 202.

som et utslag av at modernismen i 1920- og 30 årene var så tydelig preget av en europeisk «storhetstid», mens amerikanske kunstnere i den samme perioden reproduserte de ideene som ble unnfanget i Europa. Judd tar både som kunstner og kritiker tydelig avstand fra kubismen i sine omtaler, og han anerkjenner bare unntaksvis europeisk samtidskunst, som Yves Kleins arbeider.¹⁷⁴ En krass og ofte arrogant holdning kjennetegner omtalene fra første halvdel av sekstitallet, mens han senere i artikler som "Imperialism, Nationalism and Regionalism" delvis tar avstand fra nasjonaliseringen av kunsten.¹⁷⁵

3.4 Enhet vs. fragmentering

Det holistiske, subjektorienterte kunstverket motiverer Judds avvisning av kubismen (og motsatt). Fra helt tidlige anmeldelser i *Arts* kan vi finne utsagn som betoner den negative innstillingen til det han oppfattet som kubistisk fragmentering; "it was within a tradition of fragmentation – Picasso, Klee and Miro – from which it [maleriet] had to advance."¹⁷⁶ Utfordringen for de amerikanske kunstnerne lå i å bryte med det kubistiske dogme, og unngå fragmentering som et mål i seg selv. I en omtale av Bontecou (1963) kommer det frem at en eksplisitt sentrering av form er å foretrekke fremfor "Cubist dispersion."¹⁷⁷ Motstanden mot et fragmentert formuttrykk kan delvis sees på bakgrunn av Judds favorisering av det holistiske verket, men også delvis begrunnes i en mer generell "amerikansk" negering av den europeiske kunsttradisjonen (som beskrevet i forrige avsnitt.) Dialektikken mellom det fragmenterte og det holistiske antydes også i et stilhistorisk perspektiv, om enn på et noe generelt og tendensiøst vis:

"Realism became a schematic vehicle or became fragmented, except with the Russians, who laudably spent little time on the transition. Cubism, which is fragmentation, became the main issue. Fragmentation is a breakdown, not a solution. At the present it's as naïve philosophically as realism. And, as happened with realism, there are no first-rate artists working with fragmentation. The transitional nature of Cubism was clear. The Russians aside, Mondrian was the first artist to restore to art the wholeness which is necessary to it. Obviously this was not back to the wholeness of the picture window."¹⁷⁸

Den stilhistoriske pendlingen mellom det fragmenterte og det enhetlige som antydes i dette utdraget kan minne om en form for begrepsdialektikk ikke helt ulikt det vi kjenner fra Heinrich Wölfflin og Alois

¹⁷⁴ "Copious publicity and Klein's own shenanigans proclaimed him the best, the newest of the younger European artists. It seems to have been true. But although the biggest frog, he was the biggest in a rather stagnant pond. He was not as good as the best younger American artists; but he was a good second." *Ibid.*, s. 69. Se også omtalen av Peter Lanyon: "Lanyon has a major reputation in England; he is not the only well-known English painter who looks derivative and minor here. It is as fatal to follow the Americans as it was to follow the French." *Ibid.*, s. 47.

¹⁷⁵ Artikkelen kom som et utspill mot kritikken han fikk av Beveridge og Burns (se note 172.) Russisk konstruktivisme og suprematisme synes å være kunstretninger Judd hadde liten kjennskap til i første halvdel av 1960-årene, og av den grunn faller sentrale russiske kunstnere på 1920 tallet utenom hans karakterisering av det "europeiske": "No one mentioned Malevich in the school that I was in and I think there were only five paintings by him in the Museum of Modern Art [...] I remember nothing of the other Russians, except for Gabo and Pevsner. I essentially missed the Russian work." Judd, 1987, s. 14.

¹⁷⁶ Judd, 1975, s. 31.

¹⁷⁷ *Ibid.*, s. 65.

¹⁷⁸ *Ibid.*, s. 38-39.

Riegel. Men hos Judd er det snakk om en utildekket karakterisering av det fragmenterte stiluttrykket som et forfall og som en overgangsfase, der utviklingen stadig går i retning av å reetablere et enhetsideal. Judd utdyper imidlertid ikke hvilken form for «enhet» kunsten igjen griper tilbake til. Andre steder antyder han vagt at «enhet» er uttrykk for et "ancient characteristic of aesthetics", og at det er en allmenn enighet om at «enhet» er en av kunstens essenser.¹⁷⁹ I denne sammenhengen har ikke begrepet så mye en praktisk-teoretisk funksjon, men anvendes mer som et generelt estetisk ideal.¹⁸⁰ Det er ikke usannsynlig at han antyder en reetablering av klassisistiske idealer. Men dette utdyper han som sagt ikke, og enhetsidealet kan derfor like gjerne gripe tilbake til ikke-vestlig oldtidskunst slik han beskrev i omtalen av primitiv kunst fra De Nye Hebridene (se 3.1.) Det som med større sikkerhet kan sies, er at begrepet «enhet» i denne sammenhengen beskriver et verksinternt forhold. Det beskriver et utviklingsaspekt; en slags estetisk nødvendighet, der kubismens fragmentering utgjør en motsats.

3.4.2 Objektet som symbolenhet

Den romantiske symbolenheten anlegger et annet perspektiv på Judds anvendelse av «enhet» som estetisk essens. Dette kan vi finne i enkelte av hans utsagn, der distinksjonene mellom form og innhold, eller tanke og følelse kritiseres:

"I've always considered the distinctions between form and content and have never known what to answer when asked 'but what is the content?' 'what does it mean?' Recently it occurred to me that this unreal and uninformative division is just part of the larger division between thought and feeling. The division between form and content neither agrees with the very reciprocal process of developing art nor the viewer's experience in looking. It also has the same absurdities as the division between thought and feeling. Both halves are meaningless and without any function when considered alone. There is no form that can be without meaning, quality and feeling [...] It's a contradiction to make a form that is meaningless. It's also impossible to express a feeling without a form. It couldn't be said or seen [...] Everything happens together and exists together and does not divide because of some meaningless dichotomy."¹⁸¹

179 Judd, 1987, s. 27. Vi kan merke oss hvordan Judd med denne påstanden posisjonerer seg innefor en essensialistisk diskusjon om kunsten. Både Greenberg, Fried, Rosenberg og Judd, gir gjennom sin kunstkritikk uttrykk for sin oppfatning av kunstens essens.

180 En annen teoretiker som sluttet seg til et lignende holistisk ideal, og som til tross for at han formulerte seg om disse forholdene nesten to hundre år tidligere, er den klassisistiske arkitekten og arkitekturteoretikeren Etienne-Louis Boullée. I hans skrifter som ble samlet og utgitt for første gang i 1953, uttrykker Boullée et holistisk ideal som har enkelte berøringspunkter med Judds kunstsyn: "I cannot conceive of anything more melancholy than a monument consisting of a flat surface, bare and unadorned, made of light-absorbent material, absolutely stripped of detail, its decoration consisting of a play of shadows, outlined by still deeper shadows." Boullée, Etienne-Louis, "Architecture, Essay on Art" *Boullée & Visionary Architecture* (red. Helen Rosenau, oversatt av Sheila de Vallee) Academy editions, 1976, London, s. 106. I motsetning til Judd (og i likhet med Smiths's *Die*) hadde Boullées udetaljerte og enkle flater en uttalt referanse til sorg og død. Boullée uttrykker om konstruksjonene av cenotopene at: "Perhaps not those not versed in the arts will be astonished that a construction they considered so simple could cost its author so much effort. Would they like to know why? It is precisely because this construction is simple." Dette uttrykker et forhold mellom enkelhet og kompleksitet som er viktig også for Judd. Uten noen direkte sammenheng mellom Judd og Boullée kan det tenkes at Judds «enhet» som et estetisk mål referer til en slik form for klassisistisk enhet og enkelhet som beskrevet over.

181 Judd, 1987, s. 30-31. Judds motstand mot å distingvere mellom form og innhold, tanke og følelse, finner vi også gjenspeilt i omtalen av Malevichs arbeider, der han fremhever Malevichs advarsel mot å skille mellom form og farge:

Judd avviser at en form kan være meningsløs, eller at et innhold eller uttrykk kan eksistere uten en form. Dette umiddelbare forholdet mellom innhold og form, ikke som atskilte men sameksisterende sider av ett og samme, er kjennetegnende for symbolet. Symbolet er en syntetisering av innhold og form, og har sitt opphav i romantikken. Symbolet innebærer en organisk meningshelhet, i motsetning til allegorien som derimot viser til dobbelthet, avstand og splittelse. Det kan virke som om det er denne allegoriske formen for splittelse og fragmentering Judd motsetter seg når han kritiserer kubismen. Symbolenheten fremtrer for oss med større kraft. Han gjør det dessuten klart (kanskje med henstilling på resepsjonen av hans egne verk,) at en form aldri kan være uten følelse eller mening. Dette synliggjør at han anerkjenner verket som et medium, der mediet og det medierte er den samme «enhet», som to sider av samme mynt. Judd synes å være av den oppfatning at separeringen av innhold og form først er mulig gjennom en språklig atskillelse, mens den visuelle opplevelsen først og fremst søker å identifisere «enhet» i et verk.

3.4.3 Greenbergs "unity"

Mye av Judds kunstkritikk står i nær relasjon til Greenbergs begreper. Prioriteringen av de optiske kvalitetene og det ikke-illusjonistiske aspektet er kjennetegnende for den senmodernistiske kunstkritikken. Også "enhet" er et begrep som bearbeider Greenbergs *unity*, slik det eksempelvis kommer til uttrykk i Greenbergs "The Case for Abstract Art" (1959):

"But ideally the whole of a picture should be taken in at a glance; its unity should be immediately evident, and the supreme quality of a picture, the highest measure of its power to move and control the visual imagination, should reside in its unity."¹⁸²

Her beskriver Greenberg *opplevelsen* av «unity» som den primære kvaliteten ved maleriet. Hans hovedpoeng i denne passasjen synes å være at maleriet som medium dypest sett er statisk. Opplevelsen av verket skal ikke forløpe over tid (slik en fortelling, et dikt eller musikk gjør det), men fattes "in an indivisible instant of time."¹⁸³ For Greenberg handler «unity» i bildet om en absolutt identifisering med kunstverket. «Unity» er derfor i denne artikkelen på mange måter et tidsbegrep, som utelukkende illustrerer en betraktererfaring. Som nevnt i forbindelse med omtalen av Noland (3.1) anerkjenner Judd den optiske bevegelsen i Nolands bilder, og «enhet» samsvarer derfor ikke helt med den *stasis* som Greenberg beskriver. Den latente bevegelsen som et aspekt ved helheten i Smiths arbeider (3.1) er av samme grunn ikke helt i tråd med Greenbergs «unity».

"Malevich warns about the abstractness of the distinction between color and form [...] Color and form may change one another but a color doesn't have a form or a form a color." Judd, 1975, s. 214.

¹⁸² Greenberg, 1995, s. 80.

¹⁸³ *Ibid.*

Et annet aspekt i sammenligningen mellom de to kritikernes bruk av «enhet», er at Judds anvendelse synes å være av en mer praktiskeoretisk art, mens Greenbergs begrep i større grad er resepsjonestetisk. Dette kan ha sammenheng med at de uttrykker seg i ulike fora. Greenberg skriver lengre oversiktsartikler, og hans kritikk har blitt referert til som "designed criticism".¹⁸⁴ Judd skriver derimot hovedsaklig utstillingsomtaler, der verksbeskrivelsen står i fokus. Greenberg anvender «unity» for å si noe om den perseptuelle effekten som verkene frembringer hos betrakteren (han vektlegger at opplevelsen av verket ikke må spenne over en tidssekvens.) Judd anvender «enhet» for å undersøke hva som strukturerer verkene på en enhetlig måte, og hvordan det enhetlige samsvarer med en generelt estetisk mål for kunsten.

Det andre vesentlige aspektet er at Judd bruker «enhet» om en annen kunstform enn det Greenberg hovedsakelig befattet seg med. Judd beskriver i «Specific Objects» de tredimensjonale arbeidenes oppløsning av mediumskategorien. «Enhet» er et av de elementene den nye kunsten har til felles, til tross for at de ulike arbeidene faller under ulike mediumskategorier. For Greenberg er «unity» knyttet til det spesifikke ved maleri som mediumskategori, en kategori han kjennetegner som statisk. Greenbergs krav til en mediumsspesifikk kunst må av Judd ha blitt oppfattet som et normativt krav. Judd gjør derimot et poeng av at de generelle tendensene han diskuterer ikke er normgivende kategorier, men empiriske observasjoner *etter* verket.¹⁸⁵

3.5 Enhet og representasjon

3.5.1 Ikke-antropomorfisme

Judds avvisning av representasjon synes å ha sammenheng med hans oppfatning av kunstverkets «enhet» eller holistiske struktur. Dersom verket skal kunne fremstå som enhetlig, kan det ikke romme et referensielt tilfang fordi dette nødvendigvis ville innebære en distinksjon mellom det mediet som fremstiller og det som blir fremstilt (en distinksjon mellom form og innhold.) Likevel tar Judd i bruk et billedlig språk når han tolker arbeidene til kunstnere som Lee Bontecou og Claes Oldenburg. I det følgende vil jeg derfor undersøke hvilken rolle representasjon får i forhold til hans stringente enhetskonsept.

I omtalen av Arp (1963) uttrykker Judd ulike representasjonsmodus (se note 145), og det kan virke som om han særlig stiller seg kritisk til antropomorfe, besjelende fremstillinger som en fordekt naturalisme. Likevel blir kunstnere som Claes Oldenburg og Roy Lichtenstein viet stor oppmerksomhet og aner-

¹⁸⁴ Foster, 1980, s. 37-39.

¹⁸⁵ «The two categories, objects and optical art, have been made from what is happening, are due to the two things selected and are far from being all of what is happening- and are hardly definitive. A whole new category could be made by connecting artists whose work expresses some of the contemporary philosophy [...] These are all categories after the fact, ones for discussion; they are not enclosing, working categories.» Judd, 1975, s. 155-156.

kjennelse i Judds tekster. Dette til tross for at begge kunstnerne opererer med hver sin noe utradisjonelle form for representasjon. Lichtensteins representasjon fremheves av Judd fordi han oppfatter de tegneserieaktige fremstillingene som metarepresentasjon, som én spesifikk «interesse». Lichtensteins originale løsning på problemet med maleriets fremstillende egenskap, innebærer at verkene utfordrer både skulptur og maleri som kategori til tross for at tradisjonelle elementer som representasjon og komposisjon ivaretas i arbeidene.¹⁸⁶

3.5.2 Readymade

Judd fremholder at et verks referanse må være eksplisitt og ikke-antropomorf. Han synes å hevde at en utvetydig referanse vil virke i samsvar med verkets «enhet» ved å være klar. Readymaden fungerer som «enhet» fordi den ikke kan oppfattes del for del, noe han anerkjenner både i Robert Morris og George Brechts arbeider. I en omtale av Arman [ill. nr. 47] kommenterer han et viktig aspekt ved readymaden som referanse:

"The color and the nature of the materials are obviously two of the most positive things about the show, but *they do not differ sufficiently from their ordinary appearance*. Although the objects are well selected and used and the idea of repetition clever, the boxes are not so powerful visually. *Their finally almost as casual as they are meant to be.*"¹⁸⁷ [Mine uthevinger]

I "Specific Objects" blir Arman riktignok listet opp som den eneste av europeerne som arbeider tredimensjonalt, men ikke som objektkunstner. Årsaken til dette kan være at to ulike strategier inngår i verket, readymaden satt i sammenheng med en seriell strategi, slik at disse ikke på hver sin måte fremstår som enhetlige. Et annet aspekt kan være at de konnotasjonene readymaden bringer med seg er for ordinære, at de som objekter må fremstå som noe annet enn som spor av den opprinnelige konteksten de er hentet ut av. Judd kritiserer med andre ord det indeksikale aspektet ved Armans bruk av readymaden, og etterlyser kanskje en selvstendighet i gjenstandene, en objektivisering av relasjonen til virkeligheten.

3.5.3 Emotiv form

I omtalen av Claes Oldenburgs *Switch Sketch* [ill. nr. 25] anerkjenner Judd representasjon som et unisont aspekt ved verkets enhetlige, emotive form:

"The swag of flamingo vinyl seems to be a switch. It is grossly enlarged and soft, flaccid, changed and changeable. It seems to be like breasts but doesn't resemble them isn't descriptive, even abstractly. There aren't two breasts, just two nipples. The two switches are too distinct to be breasts. As nipples though they are too large

¹⁸⁶ "His representation of a comic panel, in itself a representation, was a thoroughly surprising development. It changed the whole problem of subject-matter in art, which had consisted of the alternatives of either traditional representation or abstraction. Lichtenstein's work is decidedly neither." *Ibid.*, s. 130. Se også *ibid.*, s. 181.

¹⁸⁷ *Ibid.*, s. 43.

for the chest. Also they can be directed up or down, on or off. The whole form of the mammarian switch is a basic emotive one, a biopsychological one, an archetypal sense of breasts. The switch doesn't suggest this single, profound form, as do the breasts of Lachaise's women, but is it, or nearly it. This sort of basic form occurs in most of Oldenburgs works. The form is single, as it is felt, is single in form, is without discrete parts. It's enough. The emotive form is equated to a manmade object [...]Ordinarily the figures and objects depicted in a painting or sculpture have shape or contain shapes that are emotive. Oldenburg makes one of those subordinate shapes the whole form."¹⁸⁸

I beskrivelsen identifiseres objektet i første omgang som en lysbryter. Men ganske raskt bestemmer Judd seg for at dette objektet, denne formen, er som bryst, eller snarere brystvorter. Et viktig poeng i denne beskrivelsen er at objektet ikke *likner*, men *synes å være*. Det er ikke mimetisk representasjon, verken av bryteren eller av brystene slik Judd tolker det hen, men en biopsykologisk form. Følelsen som frembringes av den biopsykologiske formen kan ikke synliggjøres uten formen den er gitt, og formen kan ikke fremstå (for Judd) som noe atskilt fra den tolkningen Judd her gjør. Den biopsykologiske eller emotive formen som Judd beskriver, synes derfor å samsvare med enhetsbegrepets symbolkarakter slik jeg beskrev tidligere (se 3.4.2). Istedenfor å innlemme flere meningsladde innholdsmomenter i en større (hierarkisk) konstruksjon, utgjør symbolet her den totale formen. Dette innebærer at de to aspektene fremstår som like viktige, og de utfyller hverandre.¹⁸⁹ Representasjon synes å være erstattet med et reelt nærvær. Den deskriptive fremstillingen er byttet ut med en direkte konfrontasjon i den emotive formen, fordi det emotive ikke er underordnet andre fremstillende elementer.

Beskrivelsen av emotiv form synes å ha sammenheng med den karakteristikken Judd gjør av Kusamas arbeider (se 2.2). Der fremhever han at «interesse» håndteres direkte i verket, i motsetning til tradisjonelt fremstillende arbeider som underordner denne primærinteressen. På samme måte forholder det seg også med Oldenburgs arbeider, fordi følelse ikke underordnes representasjon, men agerer primært og enhetlig. Singulær følelse inkorporeres i singulær form, ikke som representasjon men som konfrontasjon.

Selv om Judd ikke nevner det eksplisitt i denne omtalen, er den konkrete følelsen han beskriver i dette eksempelet ikke knyttet til objektet selv, men til betrakteren (Judd) fordi opplevelsen av objektet som biopsykologisk form står i et analogt, ikke-alluderende forhold til objektet. Dette perspektivet kommer tydeligere frem i en katalogtekst fra 1966: "The pieces have only the emotion read into objects; they have no sense that it is really there."¹⁹⁰ Å forutsette at et objekt har en reell menings- eller følelses-substans som kan fremvises i kunsten, er for Judd et trekk ved den rasjonalistiske tenkningen. I Judds

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 133.

¹⁸⁹ "Oldenburg needs three dimensions in order to simulate and enlarge a real object and to equate it and an emotive form." *Ibid.*, s. 189.

¹⁹⁰ Judd, 1975, s. 191. Teksten ble skrevet i forbindelse med Oldenburgs utstilling i Moderna Museet i Stockholm (1966), men ble ikke publisert før utgivelsen av Judds samlede skrifter i 1975.

øyne bygger antropomorf representasjon på en falsk forestilling om substanser.¹⁹¹ Men hva består da det ikke-antropomorfe i? Hva er det ved Oldenburgs objekter som gjør at Judd likevel karakteriserer dem som emotive enheter? Den følelsesdimensjonen som Judd knytter til Oldenburgs verk kan ikke sies å være et reelt aspekt *a priori* nedfelt i verket, men knyttes til objektet idet det persiperes av en subjektiv betrakter. Likevel forutsettes det en viss form for mottagelighet i objektet, som gjør at nettopp slike følelser som Judd uttrykker i tolkningen av verket kan inkorporeres i verkets «enhet». Den emotive formen innebærer derfor ikke bare en verksintern «enhet», men også at betrakterens følelsesmessige tolkning inkorporeres i verket. Verket synes dermed å ha en implisert betrakter i form av en mottagelighet i verket.¹⁹²

3.5.4 "Image"

I Judds omtaler av Bontecous relieffer [ill. nr 3 og 14] finner vi et eksempel på at han reflekterer omkring bildets nye status i samtidskunsten. «Image»; det aspektet ved verket som vekker assosiasjoner hos oss, forklarer han slik:

"The entire piece, the structure and the image are co-extensive. The image is an object, a grim abyssal one. The use of an image is infrequent among younger artists. Only Bontecou has tripled its identity. Usually an image is a form which primarily suggests something else; so far an image has been ambiguously descriptive; it has been dependent and intermediate. Bontecou hasn't changed the nature of the image, but has extremely changed its emphasis. The dominant image, the central hole surrounding canvas is not primarily allusive and descriptive. The black hole does not allude to a black hole; it is one. The image does suggest other things, but by analogy; the image is one thing among other similar things."¹⁹³

Judds vesentligste poeng i dette utdraget er at «image» fungerer som objekt, som et reelt væren, og ikke som representasjon av noe annet enn seg selv. Han hevder at Bontecou har tredoblet verkets identitet

¹⁹¹ "Anyone particularly interested in objects in the past, Chardin, Cezanne or lately Morandi, believed that things themselves had a reality that could be understood and shown. This belief came from rationalistic philosophy and through that from religion." *Ibid.* I "Specific Objects" hevder han dessuten at "Oldenburg has taken this anthropomorphism to an extreme and made the emotive form [...] and by blatancy subverted the idea of the natural presence of human qualities in all things." *Ibid.*, s. 189.

¹⁹² Innen litteraturteori finnes en rekke reader-response teorier som undersøker leserens forhold til teksten. En kunstteoretisk parallell til dette er det resepsjonsetetiske perspektivet som undersøker betrakterens forhold til verket. Felles for både resepsjonsetetisk kunstteori og litteraturteoretisk reader-response kritikk synes å være at de undersøker muligheten av betrakersituert meningsproduksjon. Roland Barthes *The Death of an Author* innebar en oppfatning av forfattersubjektet som en kontrollerende og restriktiv instans i teksten, og forfatterens død innebar derfor en frigjøring av leseren. Skei, Hans H., «Subjekt og Skrift», *Moderne litteraturteori. En innføring* (red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg m.fl.), Universitetsforlaget, Oslo, 1998, s. 138. Dette utløste en leserorientert teori, og en undersøkelse av hva leseren kunne være i denne nye tekstkonstellasjonen. En reader-response teori som kan synes å belyse den implisitte betrakteren i omtalen av Oldenburg er Wolfgang Iser som beskriver den impliserte leseren slik: «Han bærer i seg alle disse predisposisjonene som er nødvendige for at et litterært verk skal kunne ha sin virkning – predisposisjoner som ikke er fastlagt av en empirisk ytre virkelighet, men av teksten selv. Følgelig har den impliserte leser som begrep sine røtter trygt plantet i tekstens struktur; han er en konstruksjon og må ikke på noe vis identifiseres med noen reell leser.» Sitat gjengitt i *ibid.*, s. 141. Den leseren Iser beskriver er ikke en reell leser. Den impliserte leseren er forankret i teksten, dvs. at den ikke kan oppfattes som tekstekstern, men implisert i den enhetlige strukturen som teksten utgjør. Dette kan synes å belyse Judds beskrivelser av verkets emotive form som en inkludering, åpenhet eller tilgjengelighet, men som samtidig ikke knytter noen konkret eller reell betrakter til verket.

¹⁹³ Judd, 1975, s. 178.

ved at både strukturen og helheten i verket (betont ved størrelsesaspektet) inkorporeres i «image». De tre aspektene er i den grad forent i verket at det ikke lar seg gjøre å betrakte dem som uavhengige av hverandre. Dette innebærer at objektet individualiseres, og hullet eller krateret i relieffet utgjør et materialisert og konfronterende nærvær. I motsetning til en deskriptiv representasjon som impliserer en dialektikk mellom det som representerer og det som blir representert, innebærer blokkeringen av referanse et absolutt nærvær. I en annen omtale forklarer Judd at dette skjer fordi det ikke etableres et felt der representasjonen eller strukturen kan operere i: "The new scale excludes everything but the positive elements: there is no field in which the structure or the image occurs; there is no supporting context."¹⁹⁴ Kontekst kan kanskje i denne sammenhengen forstå som "den verden der ute" som noe refererer til, hvilket ikke er tilfelle i Bontecous relieffer. Dette gjør at verkene kan fungere som analogier til andre ting i verden ("the image extends from something as social as war, to something as private as sex"), men ikke som allusjon. Judd uttrykker at fraværet av allusjoner er nødvendig for at et verk skal kunne etablere en egenverdi og eksistens.¹⁹⁵ Hans åpning for at verkets «image» kan frembringe analoge fortolkninger hos betrakteren, antyder likevel at Judd ikke nødvendigvis tenker seg et modernistisk autonomt verk, men et objekt som har den samme egenverdi som sine omkringliggende objekter.

¹⁹⁴ *Ibid.*, s. 65.

¹⁹⁵ "If a work is to assert its own values and existence, it is necessary that its essential parts be alone." *Ibid.*, s. 178.

4. Om forholdet mellom det spesifikke og det generelle

“One characteristic of the primary mode of conscious experience is the fusion of a large generality with an insistent particularity.”¹⁹⁶

I de to foregående kapitlene har vi sett hvordan de spesifikke begrepene (”interesse”, ”fenomen” og ”partikularitet”) uttrykker en individuell holdning ved å vise til enkeltkunstnere eller enkeltverk. ”Enhet” eller ”objekt” er derimot begreper som betegner generiske verksaspekt ved at de synes å være uttrykk for fellesaspekt i den nye kunsten som samtidig uttrykker et tilgrunnliggende estetisk mål. ”Interesse” synes derfor å innebære et partikulært eller definerende verksaspekt, mens ”enhet” fungerer som et generalitet. På bakgrunn av de tekstanalysene jeg hittil har gjort, vil jeg derfor i dette kapitlet fremme følgende tese:

Forholdet mellom det spesifikke og det generelle strukturerer Judds kunstteori.

Utgangspunktet for å fremsette en slik tese er at Judd i et foredraget ”Art and Architecture” (1983), konkretiserer og redegjør for det jeg oppfatter som to begrepsmessige kategorier; *det spesifikke* og *det generelle*.¹⁹⁷ Dette forholdet strukturerer på mange måter de spørsmålene han synes å forfølge i teksten: Hvordan virker eller agerer kunstverket i samspill med virkeligheten? Hvordan griper verket utover seg selv? Hvordan definerer verket romlige eller tidsmessige aspekter? Disse problemstillingene håndteres direkte i ”Art and Architecture”, men oppsummerer også tendenser vi kan finne i tidligere tekster og omtaler. I dette kapitlet vil jeg derfor forsøke å kartlegge den teoretiske strukturen jeg mener Judd presenterer i ”Art and Architecture”, men også undersøke om dette forholdet gjenspeiles i hans tidligere kritiske produksjon.

¹⁹⁶ Whitehead, Alfred North, *Modes of Thought*, Cambridge, England, 1956, s. 5. Se kommentar note 234.

¹⁹⁷ Judd, 1987, s. 25-36. Denne teksten ble skrevet i forbindelse med et foredrag Judd holdt i september 1983 ved Yale University, Department of Art and Architecture. I *Complete Writings 1975-1986* foreligger teksten som et foredragsmanus, og det er den publiserte teksten som ligger til grunn for analysen.

4.1 “Art and Architecture” - kunst som prosess

I “Art and Architecture” tar Judd delvis utgangspunkt i egne tanker og erfaringer som kunstner. I beskrivelsen av sin egen erfaring med kunstproduksjon fremhever han *det spesifikke* og *det generelle* som to nivåer, i form av valg;

”I can’t remember all of the particular decisions which built a type of work. It’s hard to recall all of the general ideas which guided those decisions [...] But while this produces art, a form of communication itself, this doesn’t produce verbal communication. Decisions made in working result in art, not in discrete ideas. Problems are solved and the solutions settle quietly into assumptions.”¹⁹⁸

Utsagnet viser at *det generelle* og *det spesifikke* er aspekter ved kunstproduksjonen, slik at både *det generelle* og *det spesifikke* knyttes til det kunstnersubjektet som prosessen springer ut av. De mange spesifikke valgene assisteres eller ledes av generelle ideer. Videre antydes det at de generelle ideene kan innebære påvirkning fra annen kunst, men at de ikke lar seg skille ut fra prosessen eller «systemet». Dette understreker Judds empiriske innstilling. Han avviser den rasjonalistiske ideen som en a priori eller arkimedisk instans, nettopp fordi den ideen Judd snakker om inngår og er virksom innenfor det systemet prosessen utgjør.¹⁹⁹ De spesifikke valgene synes i motsetning til de generelle valgene å ha sammenheng med originalitet, mens de generelle ideene karakteriseres som “old and natural”.²⁰⁰ Her kan vi tenke oss at sistnevnte er gamle eller universelle estetiske prinsipper, mens de spesifikke valgene er uttrykk for den enkelte kunstnerens unike bidrag, i form av hans eller hennes formale «interesse». «Interesse» innebærer derfor det grep som aktiverer eller definerer et generelt estetisk felt.

Utgangspunktet for undersøkelsene Judd gjør i denne teksten er hans interesse for det prosessuelle eller produksjonsestetiske aspektet ved kunsten. I dette ligger at han ønsker å undersøke prosessens primære forhold til verket. Han karakteriserer prosessen som empirisk ved å argumentere for at den ikke kan være en utførelse av a priori ideer.²⁰¹ Motivasjonen for å undersøke nettopp det prosessuelle, er at han mener estetikken i liten grad befatter seg kunstens produksjonsaspekt:

”Barnett Newman told Susanne Langer that aesthetics is for the artist as ornithology is for the birds [...] Much of the reason for ignoring aesthetics is due to its neglect of the process of the overall development and the daily making of art. The conclusions

¹⁹⁸ Judd, 1987, s. 26.

¹⁹⁹ I Humes erkjennelsesteoretiske filosofi finner vi at hans bruk av ordet ide innebærer “at alle våre idéer, når de første gang dukker opp, er avledet fra enkle inntrykk som tilsvarer dem, og som de nøyaktig forestiller.” Hume, 1993, s. 56. Ideene kan også fremkomme som hukommelses- eller forestillingsideer. Jeg vil hevde at Judd i sin anvendelse av “guiding ideas” gjenspeiler slike empiriske ideer heller enn rasjonalistiske eller platonske. Når jeg i denne sammenhengen omtaler Judds beskrivelse av kunstproduksjon som et system, er det fordi han synes å beskrive prosessen som en avgrenset aktivitet. Den empiriske eller prosessuelle strukturen kunstproduksjonen har, er en kompleks sammensetning av valg, bearbeidelser og justeringer som er verksorienterte og som relaterer seg til hverandre. Judds fremstilling av denne prosessen er at den er en symbiotisk relasjon mellom kunstner og verk, uten eksterne referanser til en ytre virkelighet. Bruken av ordet “system” i denne sammenhengen er derfor ment i en strukturalistisk betydning.

²⁰⁰ Judd, 1987, s. 26.

²⁰¹ “An artist is certainly not without ideas and principles but these cannot be completely formulated beforehand, before the work is developed, and then simply embodied. It’s an essential of art that the process of making it and the use of all that comprises it influences, suggests and enforces ideas and qualities.” *Ibid.*

of aesthetics are not relevant in the beginning, seldom concerns the process and say little afterwards. Also it's difficult to be informed by the extreme generalities of aesthetics when your problems are so specific"²⁰²

Her sammenstiller Judd *det generelle* og *det spesifikke* på en interessant måte fordi han knytter "specific" til det individuelle og konkrete handlingsaspektet, mens *det generelle* i sin romligste form knyttes til estetikken som en abstrakt størrelse. Han synes å hevde at *det generelle* befatter seg med estetiske verdier, mens *det spesifikke* knyttes til praktisk-teoretiske problemstillinger. Bruken av gradsadjektivet "ekstrem" viser dessuten at *det generelle* ikke er uttrykk for en absolutt størrelse, men er et variabelt eller målbart konsept.

Gradsaspektet tydeliggjøres også i det følgende sitatet:

"it's a useless platitude that to tell someone that their work should be unified. If the person has any sense at all of what they're doing, their first work is unified, but at a very low level. That unity is one of similarities, of things easily joined, which produces a weak generality and next to no particularity, like a routine wash of watercolor."²⁰³

I dette tilfellet setter Judd "enhet" og "generalitet" i et gjensidig forhold til hverandre ved at "enhet" i dette tilfellet *produserer* og dermed fungerer som en forutsetning for "generalitet". "Enhet" og "generalitet" står derfor som begreper i et forhold til hverandre, men i samme prosessuelle forhold som "enhet" og "særegenhet" ("particularity.") "Enhet" synes å være det aspektet ved verket som genererer det særegne eller *spesifikke* så vel som det *generelle*. Utsagnet problematiserer derfor at "enhet" representerer det generelle nivået i kunsten slik jeg antydte innledningsvis, og indikerer at Judd i denne teksten anvender "enhet" som et produksjonsbegrep, den prosessuelle betingelsen i verket som gir seg utslag i en lav eller høy grad av *generalitet* eller *særegenhet*.

Det prosessuelle aspektet som "enhet" representerer i sitatet over, synes å være i overensstemmelse med den koblingen Judd gjør mellom verk og kunstnersubjekt, og som i utvidet forstand synes å være uttrykk for en nær relasjon mellom kunst og liv. "Enhet" representerer den individuelle bevissthet som gjennom kunsten aktivt definerer et generelt estetisk felt. *Det spesifikke* er betegnende for den definerende aktivitet som det enhetlige subjektet foretar, og *det generelle* utgjør det udefinerte kontinuum som *det spesifikke* definerer. "Enhet" synes derfor å være et implementert subjekt som på samme tid genererer verkets grad av hhv. *generalitet* og *særegenhet*.

²⁰² *Ibid.*, s. 27.

²⁰³ *Ibid.*, s. 28.

4.2 Kunstens konstituering av tid og rom

4.2.1 Det generelle

”Enhet” iverksetter både det *generelle* og det *partikulære*, noe som innebærer at både det *generelle* og det *partikulære* (”interesse”) springer ut av ”enhet” som en prosessuell forutsetning. Dette reiser et nytt sentralt spørsmål: hva innebærer *det generelle* i Judds kunstteori? Jeg har allerede antydnet at *det generelle* betegner et estetisk mål, og at dette målet, i motsetning til ”interesse”, synes å være uttrykk for en abstrakt størrelse. Estetikk er et abstrakt begrep, mens et spesifikt verk, material eller farge er en konkretisering. *Det generelle* kan derfor sies å være uttrykk for abstrakte eller udefinerte størrelser eller kontinuum. I ”Art and Architecture” eksemplifiserer Judd *det generelle* nettopp som slike abstraksjoner; som rom og tid. Hvis kunstens eneste relasjon til verden går gjennom kunstnersubjektet, skjer dette gjennom kunstens evne til å konstituere rom og tid:

”my first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out. This interest includes my existence, a keen interest, the existence of everything and the space and time that is created by the existing things. Art emulates this creation or definition by also creating, on a small scale, space and time.”²⁰⁴

Judd hevder at kunsten i et mikroperspektiv etablerer en skapende evne ved å generere rom og tid. Denne formen for materialisering av abstrakte termer ble av kritikere på 1960 tallet kalt ”hypostatize”. Ordet innebærer en form for materialisering av abstrakte konsepter, og kan derfor synes betegnende i forhold til den funksjonen Judd tillegger *det spesifikke* og *det generelle*, ved at tids- eller romkonseptet nedfelles i materielle objekter.²⁰⁵

Judds oppfatningen av kunstens konstituerende evne kan synes sjenerøs, men underbygger samtidig mine tidligere påstander om at hans prosjekt i disse tekstene er å profilere kunstneren i en post-strukturalistisk periode, da kunstnerens rolle og posisjon var i ferd med å marginaliseres av kritikere og teoretikere. I lys av den formuleringen Judd bruker, synes dette prosjektet å ha en viss relasjon til den romantikkens genitanke.²⁰⁶ Innholdet i påstanden modifiseres imidlertid noe ved at det er ”kunsten” og ikke kunstneren direkte, som evner denne gjenskapelsen av væren, rom og tid.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 32-33.

²⁰⁵ Raskin påpeker og forklarer begrepet ”hypostatize” i Raskin, 1999, s. 80; 249. Han fremholder at Judd selv anvender dette begrepet, hvilket er tilfelle, men da ikke om tid og rom, men som en kritikk av det antropomorfe eller ekspresjonistiske ved Wayne Thiebaud og Alberto Giacomettis arbeider. Se utdrag av Giacometti-omtalen under 4.2.5.

²⁰⁶ Sven-Olov Wallenstein omtaler romantikkens geni som en ubevisst natur som handler uten begrep. Han knytter dermed genitanken til Kants ide om det sublime. Wallenstein, Sven-Olov, ”Kap. 3: Kants gränslinje”, Bildstrider; Föreläsningar om estetisk teori, AlfabetaAnamma, Stockholm, 2004.

4.2.2 Tid

Hvordan tid konstitueres i verket kommer ikke klart frem i «Art and Architecture», og Judd reserverer seg i forhold til omfanget av disse problemstillingene.²⁰⁷ Likevel opprettes et tidsperspektiv eller linje når han hevder at:

”the experience of another time and society, which is tenuous since so little is known, can nevertheless, almost uniquely, be gained through art. The issue here is direct experience as opposed to an understanding gained from reading the work of good historians.”²⁰⁸

I følge Judd kan erfaringen av tid skje gjennom kunsten, fordi det er en direkte erfaring av en gjenstand som er formet av et situert subjekt. Denne tilgangen beskriver han som unik sammenlignet med den kunnskapen som kan erverves gjennom litterære kilder. Vi kan kanskje tenke oss kunstneren som et historisk subjekt som gjennom verket formidler sin konsepsjon av væren og rom, og som danner en umiddelbar tilgjengelighet i verket.

Med utgangspunkt i Judds oppfatning av tid i verket, er det nærliggende å tenke seg en relasjon til Walter Benjamins diskusjon om kunstverkets stilling i reproduksjonsalderen. Benjamin beskriver at gjenstanden eller kunstverkets Her og Nå, dets ekthet og autoritet står på spill overfor masseproduksjonen. Det tapte, det aspekt som ikke gjenskapes når en gjenstand masseproduseres, sammenfatter han i begrepet ”aura”. Verkets ”aura” innebærer dets evne til å fungere som et ”historisk vitnesbyrd”.²⁰⁹ På samme måte synes kunstens evne til å konstituere tid å være uttrykk for en slik aura, men hos Judd er denne evnen i verket en direkte respons på dets produksjonsestetiske betingelser. Det som er spesielt med Judds aktualisering av kunstens tidsaspekt, er at denne oppfatningen forutsetter en betrakter, og representerer derfor et betrakterorientert perspektiv som skiller seg fra hans produksjonsestetiske fokus. Direkte erfaring er nøkkelen til en tidsmessig tilgjengelighet i verket, og tilgjengelig for betrakteren som bruddstykker. Når de generelle estetiske ideene kanskje glemmes eller ikke lenger kan tydes, bevarer verkets spesifikke konsepsjon av tid og rom sin utsagnsposisjon.

4.2.3 Spesifikke proporsjoner

I resepsjonen av minimalistisk kunst, har verkenes evne til å tydeliggjøre rommet spilt en sentral rolle, og betrakterer erfaringen har fått en ny aktualitet gjennom fenomenologisk teori.²¹⁰ Forholdet mellom

207 “Just what is known in art is too large a subject to discuss here, as is my use of certain words, our ‘nature’ for example.” Judd, 1986, s. 33.

208 *Ibid.*

209 Benjamin, Walter, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendal, Oslo, 1991, (overs. Torodd Karlsen), s. 39. Også Gernot Böhmes atmosfæreestetikk åpner for en reaktualisering av aurabegrepet, en estetikk som undersøker ikke bare resepsjonsestetisk, men også produksjonsestetisk hvordan nærvær produseres i et kunstverk. Bø-Rygg, Arnfinn, ”Böhme og atmosfære begrepet”, foredrag i seminarrekken *Aesthetics at work*, fredag 29.10.2004, Helga Engs Hus, Universitetet i Oslo.

210 Foster, 1999, s. 42-43.

betrakterens fenomenologiske erfaring av seg selv og rommet han eller hun befinner seg i, har bidratt til et endret fokus i tilnærmingen til verkene. I motsetning til den modernistiske betraktererfaringen, foregår det i minimalistisk resepsjon gjerne en negasjon mellom verk og betrakter. Det romlige blir i disse tilfellene en konsekvens av et betrakter-, verk-, romforhold. I Judds beskrivelse av verkets evne til å generere rom, er den romlige genereringen imidlertid ikke forutsatt hos betrakteren, men materialisert i form av et verksinternt forhold:

”Proportion is very important to us, both in our minds and lives and as objectified visually, since it is thought and feeling undivided, since it is unity and harmony, easy or difficult, and often peace and quiet. Proportion is specific and identifiable in art and architecture and creates our space and time. Proportion and in fact all intelligence in art is instantly understood, at least by some. It’s a myth that difficult art is difficult.”²¹¹

Judd gir her et konkret eksempel på et verksinternt og spesifikt forhold som evner å definere rom og tid; proporsjoner. Proporsjoner kan identifiseres i kunsten, og gi tilgang til produsentens (kunstner-subjektets) tidsspesifikke romkonsepsjon. Proporsjoner er uttrykk for romlige forhold, og sier noe om størrelser, likheter og ulikheter. De kan fungere som definerende instanser i et verk, nesten som matematiske utsagn eller ligninger. Det generelle kontinuum som rom (verden) og tid (evigheten) utgjør, defineres av proporsjonene på samme måte som vi kan tenke oss et fotografisk utsnitt. Rom og tid utgjør de *generelle* og åpne konseptene som det *spesifikke* (i dette tilfellet proporsjonene) identifiserer og definerer. Rom og tid som to *generelle* akser blir definerte og identifiserbare ved at proporsjonenes partikulære grep aktualiserer bestemte verdier:

“1 to 2 is just as particular, is – not ‘has’ – as much its own quality, as red, or red and black, or black and white, or a material. Also there can be more than one 1 to 2 rectangle. These can comprise solids and volumes. The proportioned rectangles can make a coherent, intelligible space. They can make a credible, intelligent generality. They themselves are specific.”²¹²

Proporsjoner er romdefinerende, og innebærer en selvstendig, spesifikk kvalitet på samme måte som farge eller materiale. *Det generelle* fremtrer ikke som spesifikt, men defineres i kontakt med *det spesifikke* som en intern kontrast. ”Enhet” innebærer det genererende elementet som igangsetter disse variablene og danner en indre polaritet i verket.

I tillegg til at proporsjonene er spesifikke og definerende, knytter Judd proporsjonen til noe individuelt: ”Proportion is obviously a quality of ourselves.” Judd redegjør i denne sammenhengen for en motstand han tidligere hadde mot det proporsjonale (i betydningen balanserte), fordi han mente at det var en reminisens av en vesteuropeisk kunsttradisjon han ikke ønsket å arve. For Judd har ikke proporsjoner med Gud, naturen eller for den saks skyld med aritmetikk å gjøre, men har med menneskets

211 Judd, 1987, s. 33. I artikkelen redegjør Judd for at han tidligere avviste proporsjon som et klassisk paradigme fordi det var tilknyttet en kristen tradisjon, og i renessansen ble oppfattet som forholdet mellom mennesket og Gud.

212 *Ibid.*, s. 34.

erkjennelsesevne å gjøre. Noen avsnitt senere siterer han Newman der han skriver: "We are making it out of our selves."²¹³. Her understrekes nok en gang den relasjonen Judd oppfatter mellom kunstens enhetlige premiss og mennesket som en enhetlig bevissthet; "enhet" er et aktivt og produserende konsept som setter i gang en polarisert spenning mellom *det spesifikke* og *det generelle*.

4.2.4 Barnett Newmans temporale program

Den ambisjonen Judd pålegger kunsten; evnen til å gjenskape rom og tid, er på er trolig inspirert av kunstneren Newmans tekster i 1940- og 50-årene. Flere av de posisjonene Judd inntar (Judds forhold til forenklingen av billedflaten, avvisningen av det illusjonistiske rommet og motstanden mot tradisjonell representasjon,) finner vi uttrykt i Newmans tekster og erklæringer. I likhet med Judd er Newman også en krass motstander av den europeiske kunsttradisjonen. I sine tekster beskriver han den amerikanske kunstnerens radikale utgangspunkt og vilje til barbarisk å riste av seg tradisjonen.²¹⁴ Denne nærheten til Newman finner vi først og fremst i de tidlige omtalene hos Judd, mens det individualistiske aspektet som vektlegger kunstnersubjektet preger Judds tekster helt frem til hans siste essay i 1994. Det mest interessante poenget til Newman i forhold til konstitueringen av rom og tid, er likevel hans tanker om det temporale maleriet. Newman fremholder at maleriet ikke lenger ønsker å være referensiell eller rom-illuderende. Derfor handler maleriet dypest sett om opplevelsen av tid. For Newman handler kunstproduksjonen om å fremstille et "subject-matter" (i motsetning til representasjonens "object-matter"), og han holder fast ved at: "It is our function as artists to make the spectator see the world our way not his way."²¹⁵

I et essay ved navn "Ohio, 1949" beskriver Newman fornemmelsen av tid som ekskluderende overfor alle andre fornemmelser, også fornemmelsen av rommet.²¹⁶ Det er på dette punktet Judds tanker om emnet skiller seg fra Newmans, fordi Judd vektlegger verkets evne til å definere rom i minst like stor grad som dets evne til å definere tid. I det hele tatt synes Judds hovedfokus ikke å være hva som konstitueres i verket (verkets "subject-matter"); rom, tid, representasjon, følelser, men heller kunstens definerende egenskap.

4.2.5 "Real space"

I radioforedraget "Abstract Expressionism" (1983) sonderer Judd nok en gang omkring kunstverkets evne til å definere rom og tid. Han drøfter Rothkos arbeider i forhold til Pollocks, og hevder ved hjelp

²¹³ *Ibid.*, s. 35. Judd siterer Newman også i en artikkel om kunstneren som han skrev i 1964. Judd, 1975, s. 202.

²¹⁴ "The Object and the Image", Newman, 1990, s. 170.

²¹⁵ Adolf Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko, "Statement", 7.6.1943, <http://members.aol.com/mindwebart4/page69.html>, [Lesedato 19.7.2005].

²¹⁶ Newman, 1990, s. 174-175.

av noen historiske snarveier at Rothkos arbeider relaterer seg til en "immediacy of feeling" som har vært gjeldende i malekunsten siden Rembrant van Rijn. Pollock og Newmans arbeider kan derimot ikke relateres til dette i følge Judd: "The thought and emotion of their work is of the more complex kind, unidentifiable by name, underlying, durable, and concerned with space, time and existence."²¹⁷ Judds innstilling synes i dette tilfellet å være at et verk kan definere rom og tid dersom det ikke selv fremtrer som referanse for noe annet enn seg selv. I Rothkos tilfelle er det et snev av et illusjonistisk rom tilstede i maleriene.²¹⁸ Derfor kan verket ikke selv generere rom. Dersom verket derimot (som i Bontecous relieffer) blokkerer den referensielle eller illuderende ekspanderingen, vil verket etablere en egen væren og et eget rom som bryter inn i, eller okkuperer "real space".

Judds rombegrep er en konsekvens av hans avvisning av det illusjonistiske rommet i maleriet. I følge Judd bør verket fremstå som "a single thing, not a field with something in it".²¹⁹ I "Specific Objects" forsøker han å beskrive de tredimensjonale verkenes evne til å definere "real space" i motsetning til maleriets illusjonistiske og skulpturens antropomorfe rom. Objektets rom som noe annet enn skulpturens rom, har forblitt en problematisk posisjon i Judds tekster. Det er uklart hvorvidt han refererer til betrakterens rom (det fenomenologiske rommet), eller om verket omgir seg med en egen estetisert sfære, aura eller genererende aktivitet, som representerer noe annet enn det alminnelige rommet.

Når Judd imidlertid fremholder proporsjonene som den vesentlige romdefinerende egenskapen ved verket, synes dette å implisere at den romgenererende egenskapen har sitt utgangspunkt i et *verks-internt* forhold, og inngår i den symbolenheten som verket og kunstnersubjektet utgjør. Av den grunn kan det virke sannsynlig at "real space" henspiller på en tilgang til virkeligheten som kanaliseres gjennom subjektets sanseerfaringer. Det dreier seg altså ikke om betraktersubjektets fenomenologiske erfaring av objektet, men om kunstnerindividets uttrykte erfaring av tid og rom. Rom slik det defineres i kunstverket, ser derfor ut til å innebære en form for generering eller produksjon mellom positive og negative elementer; en fremvising av åpne og lukkede strukturer som både omslutter og definerer romlige volumer.

I "Specific Objects" uttaler Judd om rom at "three dimensions are mostly a space to move into".²²⁰ Dette innebærer at han anerkjenner det romlige aspektet ved arbeidene som det vesentligste. Formuleringen "a space to move into" kan imidlertid minne om en reversering av Greenbergs uttalelse i "Modernist Painting".²²¹ Det tradisjonelt illusjonistiske perspektivet vrenses eller realiseres og det fak-

²¹⁷ Judd, 1987, s. 44. I dette tilfellet trekker Judd frem Henri Bergssons tidsbegrep "la duree".

²¹⁸ "Rothko's space is shallow and the soft rectangles are parallel to the plane, but the space is almost traditionally illusionistic." Judd, 1975, s. 182.

²¹⁹ *Ibid.*, s. 91.

²²⁰ *Ibid.*, s. 184.

²²¹ For en redegjørelse av Greenbergs oppfatning se note 71.

tiske rommet blir derfor et negativt perspektiv; "intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface".²²²

I omtalen av Robert Morris' første separatutstilling i Green Gallery [ill. nr. 15] anerkjenner Judd det romgenererende aspektet i Morris' utstilte verk:

"The *Cloud* occupies the space above and below it, an enormous column. The triangle fills a corner of the room, blocking it. The angle encloses the space within it, next to the wall. The occupancy of space, the access or denial of it, is very specific."²²³

I en tidligere omtale av Albert Giacometti [ill. nr. 48] i 1962 kan vi til sammenligning se at Judd kritiserer det ekspresjonistiske og antropomorfe aspektet ved skulpturen, men at den romdefinerende egenskapen fortsatt er gjenkjennelig:

"The core defining its space is a paramount idea, one which would be more clear and complex without the old notion of a figure's emotion hypostatized in its surrounding space, space usually structured by the figures form."²²⁴

Dette utsagnet forklarer til dels Judds innstilling i "Specific Objects", der han skiller mellom skulpturelt (antropomorft) rom og "real space". Rommet skal ikke defineres av figurens ekspressive eller besjelede form, men fungere som en markør. Denne markeringen kan synes å fungere som en indeks fordi den verken er referensiell eller symbolsk, men synes å ha til hensikt å definere, omslutte eller avgrense. Denne innstillingen er problematisk fordi tradisjonelle skulpturer selvsagt også er tredimensjonale og har den samme romdefinerende egenskapen som de nye tredimensjonale arbeidene. Likevel holder Judd fast ved at det er et annet rom som defineres, og det kan synes som om Judds "real space" først å fremst er uttrykk for en vilje til å bryte med ideen om det modernistisk transcenderte verket.

Et interessant aspekt ved Judds vektlegging av verkets evne til å gjenskape rom og tid, eller rom, tid og væren, er at det kan virke som om dette forholdet har mer å gjøre med kantianske kategorier enn med empirismen. Det er åpenbart at Judds tilnærming og undersøkelse av verkene er empiriske.²²⁵ Men dette at verkets eneste utsagnsmulighet eller evne til å produsere virkelighet eller nærvær kan skje i form av at tid og rom etableres i verket, kan minne om de to kantianske anskuelsesformene tid og rom, som danner utgangspunktet for all erkjennelse. Det er stadig bevissthetserfaringen som er utgangspunktet, men til forskjell fra Hume, er det hos Kant snakk om a priori anskuelsesformer, det vil si kategorier som har gyldighet forut for erfaringen, og ikke er underlagt de a posteriori sansenes relativitet.

222 Judd, 1975, s. 184.

223 *Ibid.*, s. 165. I "Specific Objects" omtaler han også avstanden mellom billedflate og vegg som spesifikk: "The relationship of the two planes is specific; it is a form". Her påpeker han den definerende relasjonen som form og ikke som rom, men det er tydelig at han interesserer seg for verkets definerende, spesifikke egenskap.

224 *Ibid.*, s. 45. Utsagnet om Mark Di Suvero viser den samme oppfatningen av at det definerte rommet korresponderer med den antropomorfe gestalten (i dette tilfellet fremkalt av relasjonelle kompositoriske strukturer) i verket. Se *ibid.*, s. 183.

225 Dette påpekes også hos Potts, Alex, "Michael Baxandall and the Shadows in Plato's Cave", *Art History*, vol. 21, nr. 4, 1998, s. 532.

Det som imidlertid er karakteristisk nettopp for Judds begreper, er at de ikke fungerer som absolutte eller ideelle, men er variable og målbare:

“I think the extension of extremes in a work of art is classical, again for lack of a better word. The greater the polarity of the elements in a work, the greater the work’s comprehension of space, time and existence.” [Min uthev.] ²²⁶

Her kan vi merke oss at også konstitueringen av rom og tid er et forhold som uttrykkes i sterkere eller svakere grad, og som samsvarer med verkets grad av polaritet. Begrepenes variable karakter underbygger deres funksjon, ved at det variable muliggjør en målbar intern distanse som kan utsi noe om verkets kvalitet.

4.3 Polariseringen av det spesifikke og det generelle

Både *det generelle* og *det spesifikke* kan gi seg til kjenne i verk som relative instanser, de kan forekomme som svake eller ekstreme. Disse variablene benytter Judd i beskrivelsen av Pollocks malerier:

“In Jackson Pollock’s painting the particularity, the immediacy, is the dripped paint, which remains dripped paint as a phenomenon, for all the beauty of the small shapes it makes. The generality is in the scale or proportion and in the large shapes. It’s in the appearance of chaos. The gesture or the motion shown in the application of the paint varies from painting to painting from the particular to a middling generality. The size and the color generally occur in the middle between particularity and generality. At the same time as Pollock and since, almost all first-rate art has been based on an immediate phenomenon, for example the work of Dan Flavin and Larry Bell.”²²⁷

Her ser vi hvordan *det spesifikke* og umiddelbare opptrer i et bestemt forhold til *det generelle* i de enkelte bildene, og vi ser hvordan de to begrepene anvendes i graderte former, nesten som på en akse der *spesifikk* og *generell* utgjør ytterpunktene. *Det generelle* betegner Judd som en abstraksjon; kaos, mens dryppmalingen fremstår som umiddelbar og partikulær, som skjønnhet (“beauty”) i kraft av å definere *det generelle*. Sitatet illustrerer bildenes ulike evne til å ivareta og opprettholde de to instansene; deres evne til å opptre som “polarized rather than amalgamated.”²²⁸ Judd motsetter seg den tradisjonelle fremstillingens tendens til å moderere og jevne ut ytterlighetene, og fremholder at nye kunstnere som Flavin og Larry Bell [ill. nr. 49] arbeider med spesifikke fenomener.

Judd hevder at den indre polariteten i kunstverket er til stede som en reell dikotomi. I motsetning til dikotomiene form/innhold, følelse/tanke, opptrer kunstverket både som *spesifikt* og *generelt*:

“Art is simultaneously particular and general. This is a real dichotomy. The great thing about proportion, one aspect of art, is that it is both extremes at once. The level of quality of a work can usually be established by the extent of the polarity between its generality and particularity. Or, to state the idea a little too simply, the

226 Judd, 1987, s. 45.

227 *Ibid.*, s. 35.

228 *Ibid.*

better the work, the more diverse its aspects. The nature of the general aspects and the particular ones changes from artist to artist and especially from time to time, since the changes are due to broad changes in philosophy. This change is the essential change in art, determining its purpose and appearance."²²⁹

Judd mener at kunstverket evner å romme to ekstremer simultant, og han fremholder at jo større avstand eller spenning disse motsetningene etablerer, jo høyere kvalitet vil verket ha som helhet. Dermed defineres et kriterium for å utsi noe om verkets kvalitet, og å skille mellom god og dårlig kunst. Gjennom hele Judds skriftlige produksjon holder han fast ved kritikkens evaluerende oppgave. Ved å stille det polære forholdet mellom *generell* og *partikulær* som et kvalitativt kriterium, har Judd skissert en teoretisk mulighet av en gradering fordi begge begrepskategoriene er gradaspekter ved et verk. Dette gjør diskrepansen mellom *det spesifikke* og *det generelle* målbar.²³⁰

De to siste setningene i sitatet antyder også at både *det generelle* og *det spesifikke* endrer seg i forhold til "broad changes in philosophy", og at disse endringene bestemmer kunstens rolle og hensikt. Dette vitner om at hans kunstsyn ikke utelukkende retter seg mot samtidens kunstuttrykk, men at forholdet mellom *det generelle* og *det spesifikke* også kan gjenkjennes i andre perioder. Judd antyder videre i artikkelen at ulike maktinstitusjoner som kirken eller staten kan ha fungert som en form for generalisering. Gjennom tidligere tider har kunstnerne forholdt seg til den aktuelle samfunnssituasjonen eller maktstrukturen som et generalisert felt, men at dette feltet har endret seg. For Judd er det generelle kun tilgjengelig gjennom den individuelle, skapende bevissthetens konsepsjon av tid og rom.²³¹

4.3.2 "Resolution"

I en omtale av Pollock fra 1967 bruker Judd uttrykket "resolution" (løsning, resolusjon) som en benevnelse på forholdet mellom *det spesifikke* og *det generelle*. Også senere, i "Art and Architecture" bruker han denne betegnelsen:

"The most general aspect of great art is that it is highly resolved, both as to the actual elements in any work, and as to the thinking involved. In fact, that's a unity. There are not a lot of contradictions of thought that have to be patched up by elements that don't fit very well. This resolution, which shows instantly both relief and intelligence, is evidently hard for people to see. The resolution is very difficult to prove because one can only say so."²³²

229 *Ibid.*, s. 34.

230 Raskins forstår ordene som empiriske termer der spesifikk og generell er uttrykk for hhv. lovprising og fordømmelse.

Dette hevder han er avledet fra kontrasten mellom de empiriske begrepene (Locke) "simple" og "complex". Raskin, 1999, s. 76-77. Min kommentar til dette er at begrepene "spesifikk" og "general" ikke i seg selv fungerer som verdidommer, men til sammen utgjør en nødvendig indre polaritet i verket. Judd redegjør dessuten for forholdet mellom "simple", "complex" og "complicated": "*Complicated*, incidentally, is the opposite of *simple*, not *complex*, which both may be." Judd, 1986, s. 107. Dersom generell i flg. Raskin henspiller på det komplekse som en fordømmelse, samsvarer ikke dette med Judds oppfatning av det enkle (simple) som potensielt komplekst.

231 *Ibid.*, s. 35.

232 *Ibid.*, s. 39.

"Resolution" blir i denne sammenhengen ikke forklart, fordi han åpner for muligheten for at det kan dreie seg om løsningen av et formalt program, eller det kan innebære "the thinking involved". Trolig tenker Judd seg en kombinasjon av disse, slik at kunstnerens erfaring eller erkjennelse av tid og rom er subjektivt nedfelt i verkets organisering. Resolution innebærer derfor i dette tilfellet ikke bare verkets interne polaritet, men impliserer dessuten subjektets tankemessige forestilling om tid og rom. Denne fusjonen av materialitet og tenkning er verkets "enhet". Judd legger til at denne totale "løsningen" er vanskelig å se eller identifisere.

Utsagnet om enhet ("unity") slutter opp om det symbiotiske forholdet mellom verk og kunstner, ved at enhetsbegrepet uttrykker relasjonen mellom tenkning og materialitet. I dette tilfellet er ikke "enhet" et verksinternt eller kunstinternt forhold, men et forhold som uttrykker symbiosen mellom kunstner og verk, ved at kunstnerens tankemessige forestilling gir seg utslag i et verksmessig forhold mellom *det spesifikke* og *det generelle*. Menneskets definerende relasjon til en generell og kaotisk virkelighet er uttrykt i kunsten. Hans kunstsyn er derfor helt i tråd med de senmodernistiske kunstneres ønske om å reetablere relasjonen mellom kunst og liv, selv om dette i Judds tilfelle skjer gjennom en ganske avsondret og individualisert symbiose mellom kunstner og verk. Til en viss grad kan verket synes å være en avskåret og autonom størrelse ved at det ikke skal indikere eller representere verden, men knyttes samtidig til virkeligheten gjennom kunstnersubjektet erfaringer.

4.3.3 Whiteheads fusjon av det spesifikke og det generelle

Som kapittelets innledende sitat viser forsøker den amerikanske filosofen Alfred North Whitehead i *Modes of Thought* (1938) å undersøke fusjonen av det generelle og det spesifikke som to ulike nivåer av erkjennelse. Han tenker seg to forutsetninger eller underliggende ideer for all menneskelig erfaring: "importance" og "matter-of-fact". Disse hevder han er antitetiske, men gjensidige forutsetninger for hverandre. "Importance" benevner den partikulære forutsetningen for erkjennelse, mens "matter-of-fact" innebærer en generell forutsetning. Den partikulære tilnærmingen til det generelle foregår som en presisering. Hos Whitehead illustreres disse nivåene semantisk ved at det generelle og det spesifikke opptrer parallelt i en ytring, eks. "This is lovely". Ordet "lovely" viser til noe generelt, mens "this" definerer og identifiserer, og spesifiserer derfor utsagnet. Begge instansene omslutter verbet ("is") som indikerer nærvær. Her kan vi merke oss at den spesifiserende setningsdelen ("this") impliserer et subjekt ved at noen hevder ("[I think] this is lovely.") På samme måte kan vi tenke oss at Judds "interesse" har en tilsvarende definerende funksjon i verket, og er uttrykk for en subjektiv ytring.

Judds strukturering av begrepsmessige nivåer i "Art and Architecture" synes å gjenspeile Whiteheads "matter-of-fact" og "importance".²³³ Tid eller rom som generelle instanser defineres av det partikulære ("interesse") som impliserer den subjektive, ytrende kunstneren. Verket kan forstås som et utsagn der *det generelle* og *det spesifikke* relateres til hverandre gjennom verbet, altså gjennom et nærvær. Det som ikke omfattes av Whiteheads setningseksempel er relasjonen til den eventuelle mottakeren av utsagnet. På samme måte er heller ikke betrakterens posisjon vektlagt i Judds teori.

Whiteheads to nivåer, det generelle og det spesifikke tar form av to begreper; "matter-of-fact" og "importance". "Matter-of-fact" er en generell instans, uttrykk for væren eller eksistens, og fungerer som et generelt nivå fordi man umiddelbart tenker seg mange ulike typer av eksistens. Dette nivået er således avhengig av en definerende instans, "importance", som Whitehead også vekselvis betegner "interest". Det er særlig interessant er det at det partikulære, definerende nivået hos Whitehead får tilleggsbetegnelsen "interest", slik også "interesse" har en definerende funksjon i Judds kunstteori. Whitehead skriver: "The notion of 'importance' is equally dominant in civilized thought. It can be inadequately defined as 'Interest', involving that intensity of individual feeling which leads to publicity of expression." Interessebegrepet hos Whitehead er knyttet til den intense individuelle erfaringens eksterne uttrykk. Sett i lys av det slektskapet Judds anvendelse av interessebegrepet har med Rosenberg og Newman tidlig på 60-tallet (se under punkt 2.2), synes det ekspressive aspektet i Whiteheads "importance" å være toneangivende for Judds artikler på 1980 tallet.

Whitehead understreker det gjensidige forholdet mellom "matter-of-fact" og "importance", fordi "importance" eller "interest" ikke kan opptre i vakuum. Dette forholdet synes å ligne Judds motstand mot form og innhold som separate elementer i et verk. Riktignok hevder Judd flere steder at kunstnere som Bell og Flavin nærmer seg "ren særegenhet" eller fenomen som han kaller det, men han antyder en viss ubalanse i dette. I likhet med Whitehead er *det spesifikke* hos Judd et gradsaspekt på samme måte som *det generelle* kan være det. En simultan ivaretagelse av begge disse aspektene; verkets evne til samtidig å fremstå med en høy grad av *partikularitet* og *generalitet* utgjør hos Judd muligheten av å kunne utsi noe om verkets kvalitet.

²³³ Judd oppgir selv ingen referanser til Whitehead. I Raskins undersøkelse av Judds filosofi pensum og bibliotek viser han imidlertid at Judd hadde Whiteheads litteratur i sin rikholdige boksamling, men spesifiserer ikke hvilke bøker det dreier seg om. Raskin, 1999, s. 43; 129. Kapittelets innledende sitat er gjengitt i Donald Kuspit, "Authoritarian aesthetics and the elusive alternative" der forholdet mellom det partikulære og generelle begrunner hans kritikk av Michael Fried's estetikk: "Fried's esthetics offers no such fusion, and so cannot be regarded as a kind of criticism; true criticism attempts to effect such a fusion. Fried is obsessed with art's particularity, whose insistence he exaggerates, as if in compensation for the absence of a large, adequate generality in his criticism." [Min uthev.] Det er påfallende at Judd tar utgangspunkt nettopp i Whiteheads to nivåer i "Art and Architecture" under et halvår etter at Kuspit presenterte dette i "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" våren 1983. Det er ikke usannsynlig at Judd kan ha hatt kjennskap til Kuspits artikkel som jo angriper Fried's kritikk av hhv. "Specific Objects" og Morris' "Notes on sculpture". Hvis dette er tilfellet er han først og fremst informert av Kuspits artikkel og ikke av Whiteheads *Modes of Thought*. Som jeg vil komme tilbake til under 4.3.6 er imidlertid de to begrepskategoriene også mulig å gjenkjenne i tekster allerede fra 1965.

4.3.4 Kritisk autonomi

Et uttalt dilemma hos Judd er diskrepansen mellom det mediet teorien omhandler (billedkunst, arkitektur, design), og det mediet teorien formuleres i. Han hevder at dersom man skal formidle en kunstners kunstsyn må man isolere og konstruere verbalt kommuniserende ideer. Dette synes å understreke hans oppfatning av kunstverket og den kritiske diskusjonen som to separate aktiviteter.²³⁴ Bruken av ordene ”konstruksjon” og ”isolasjon” kan synes å være forankret i en modernistisk autonomitenkning, og understøttes av hans tanker om tekstens og verkets ulikartede konstitusjon (se under 1.4.5). Der verket bør tilstrebe en anti-hierarkisk konsepsjon, vil teksten (og i enda større grad den kritiske diskusjonen) være preget av en hierarkisk, retorisk, eller eventuelt pedagogisk fremstillingsform, fordi man i teksten tilrettelegger og disponerer informasjon for mottakeren.

Det kan synes som om Judd er av den oppfatning at språk og tekst vanskeligere kan unndra seg det hierarkiske, mens kunst som kommunikasjonsform gir anledning til nettopp dette. I synet på kritikken er det kommuniserende aspektet tilstede ved at disponeringen av teksten skal gi mest mulig informasjon, mens kunstprodusenten (Judd) ikke forholder seg til betrakteren fordi han oppfatter kunsten som en radikalt annerledes kommunikasjonsform. Kunsten skal ikke fungere didaktisk informativ ved å forutsette en betrakter, men innebære en umiddelbar konfrontasjon. Tekst synes derfor å ha et sterkere innslag av formidling og forklaring, mens kunsten agerer direkte og intuitivt.

Judd synes å gjøre en avgrensning av kunstfeltet når han markerer kunstens avstand til språket og kritikken. Det samme skjer når han skiller mellom vitenskap og kunst, og vi kan se at han også i denne sammenhengen tar i bruk de to begrepskategoriene *generell* og *partikulær*:

”Art, in its resemblance to us, is general and science is particular. Just as we cannot say much about the nature of the world without going through the process of science, art cannot say much either, since, in its integrity, there is no way that it can incorporate the process of science.”²³⁵

Det *generelle* kan ikke utsi noe, forklare eller gi oss kunnskap om verden, fordi det ville innebære en applikasjon av vitenskapelige metoder i kunsten. Det er i denne sammenhengen interessant at han forstår det å undersøke noe vitenskapelig som en partikulær aktivitet, mens menneskets erfaringsevne i seg selv, i kraft av sin egen integritet eller erkjennelse, er generell. Dette står i relasjon til det forholdet som ble drøftet i kapittel 3, der verkets ”enhet” ble sett på som en analogi til mennesket eller subjektets «enhet»

234 ”in order to discuss what I think or what another artist thinks it is necessary to *isolate* and *construct* verbally communicative ideas.” [Mine uthev.] Judd, 1987, s. 27. Oppfatningen av kunstkritikken som en isolert (fra kunsten empiriske eller prosessuelle form) eller konstruert aktivitet markerer en distinksjon til senere kunstpraksiser, eks. konseptkunstneren Joseph Kosuths implementering av tekst og teori i sine arbeider, eller Robert Smithsons.

235 Judd, 1986, s. 32. Judd avviser Smithsons inkorporering av vitenskapelige referanser senere i avsnittet: ”For 200 years or so art has been freeing itself from being obliged to say things about the world which are properly in the area of science. Some recent artists, Robert Smithson for one, have revived this dying anthropomorphism by incorporating scientific ideas and terms into their work. This is an anthropomorphic sentimentalism as gross as Landseer’s dogs.”

som grunnleggende individualisme. Den grensen Judd trekker mellom vitenskap og kunst, og for så vidt også mellom språk og kunst, synes å vitne om en oppfatning av kunsten som en autonom instans, hvis eneste forbindelse til verden går gjennom kunstnersubjektet. I sitatet sier han at kunsten ikke kan si noe om verden uten å tape integritet. Dette synes som en modernistisk posisjon, der verket ikke har noen referanse til verden i form av illusjon eller representasjon (eller i dette tilfellet applikasjonen av vitenskapelig metode,) men kun agerer i en symbiose med kunstnersubjektet.

Det ville være nærliggende å karakterisere avgrensingen av «kunst» som en formalistisk posisjon, men Judd motsetter seg i den samme teksten dikotomien form/innhold, og holder fast ved at noe slikt som ren form ikke er mulig.²³⁶ Men hans argumentasjon biter seg selv i halen når han fremholder at dikotomien mellom form/innhold, følelse/tanke forutsetter et språklig innhold, noe verket i kraft av sin integritet unndrar seg. Det er altså hans motforestilling mot ren form som tydeliggjør den formalistiske autonomitenkningen, ved at han fremholder kunstens integritet både i forhold til språk og vitenskap.

4.3.5 Kunst og ikke-kunst

Som vi skal se er imidlertid Judds posisjon med henblikk på det autonome kunstbegrepet langt mer tve-tydig enn hittil beskrevet. Dette kommer frem i en omtale av en teknologi og designutstilling i 1964 [ill. nr. 50, 51], der han diskuterer kunstens åpne relasjon til arkitektur og industridesign:

"It is better to consider art and non-art one thing and make the distinctions ones of degree. Engineering forms are more general and less particular than the forms of the best art. They aren't highly general though, as some well-designed utensils are. Simple geometric forms with little detail are usually both aesthetic and general.

The few good buildings, 'real architecture,' are more specific than most of the engineering projects, which with their definite use and the supposed objectivity of their solutions, have been allowed freedom and advancement not accorded to buildings and architecture."²³⁷

Her kan vi merke oss at Judd anvender begrepene *spesifikk* og *generell* om utformingen av konstruksjoner som tradisjonelt sett ikke ble omfattet av kunstbegrepet. Begrepsparet fungerer derfor inkluderende ved å stille spørsmål ved modernismens avgrensing av kunstbegrepet. Gradsaspektet spiller en stor rolle i disse beskrivelsene, og det kan synes som om han ved å anvende disse variablene ignorerer spørsmålet om kunst eller ikke-kunst. Han gjenkjenner de samme aspektene, den samme definerende egenskapene i disse konstruksjonene som i kunstverk, og vurderer materialet komparativt, ikke ut fra normative kate-

²³⁶ Om "enhet" og symbolet se 3.4.2. Roger Fry regnes som den mest innflytelsesrike formalistiske kritikeren fremholdt at kunst hadde liten eller ingen meningsfull forbindelse til verken kunstner eller kultur. Frys kritikk understreker en oppfatning av avstanden mellom liv og verk, og han vektla verkenes evne til å generere følelsesmessige effekter på bakgrunn av kunstens rene form. Adams, Laurie Schneider, *The Methodology of Art. An introduction*, Westview Press, Boulder, 1996, s. 16-17. Judds vektlegging av kunstnersubjektet private sanseerfaringer som en form for tidsmessig og romlig situering av kunstverket motsetter seg Frys formalisme.

²³⁷ Judd, 1975, s. 138. Pga. en trykkfeil i tekstsamlingen har tittelen på denne utstillingen falt ut, men den inngår i oktoberutgaven av *Arts* 1964. I teksten opplyser Judd at Arthut Drexler var kurator for den omtalte utstillingen.

gorier. Den definerende evnen; verkets grad av *særegenhet* i fusjon med det *generelle*, er på sett og vis målbar slik at han kan sammenligne industrikonstruksjoner og arkitektur, og hevde at arkitekturen har en høyere grad av *særegenhet* mens industriarbeidene er mer *generelle*. Han åpner for at all form for estetisk utforming kan vurderes på lik linje med kunstobjekter, og at skillet mellom kunst og ikke-kunst har mindre relevans enn diskusjonen om god og dårlig kunst.²³⁸ Den inkluderende innstillingen innebærer en motsetning til de predefinerte mediumskategoriene som Greenberg og Fried forsvarte, og at all form må kunne betraktes og vurderes som mer eller mindre partikulære stemmer i et estetisk felt.

I essayet "A long discussion not about masterpieces but why there are so few of them: Part I" (1983) blir *spesifikk* og *generell* anvendt direkte for å problematisere tendensen til kategorisering:

"Now everything is narrow, everything is in its category. The isolation of most activities is one of the great problems of this society. The way generalities and particulars are divided and combined is close to a definition of philosophy. This society assumes many vague combinations of generalities, such as art and politics, and yet encourages the fragmentation of all intellectual activity. Seldom are the generalities and the particulars combined or divided as they should be."²³⁹

Dette utsagnet viser hvordan Judd også her forholder seg til *det generelle* og *det partikulære* som filosofiske termer. Her fremstår de ikke som kunstspesifikke termer men appliseres på et bredere kontekstuelte felt, som i dette tilfellet der "samfunnet" kategoriserer. Begrepene fremstår i dette tekstutdraget som allmenne erkjennelsesformer i undersøkelsen av ulike fenomener, og får dermed en utvidet betydning (utover den kunstinterne betydningen) som ligger nært opptil Whiteheads begreper (se under punkt 4.3.3).

4.3.6 Spesifikke objekter

Det generelle og *det spesifikke* som to kvalitetsmessige variabler blir i stor grad forklart i de to tekstene "Art and Architecture" og "Abstract Expressionism" som han skriver i 1983. I disse tekstene synes begrepene å stå i en viss relasjon til Whiteheads terminologi. Nivåene er ikke så synlige i tidligere tekster, men kan imidlertid gjenfinnes i hans «Statement» i Barbara Roses artikkel «ABC Art»:

«One of the important things in any art is its degree of generality and specificity and another is how each of these occurs. The extent and occurrence have to be credible. I'd like my work to be somewhat more specific than art has been and also specific and general in a different way. Although I admire the work of some of the older artists, I can't altogether believe its generality.»²⁴⁰

Her ser vi hvordan Judd allerede i denne teksten fra 1965 reflekterer over forholdet mellom, og graden av *det generelle* og *det spesifikke* i kunsten. Han påpeker at det er vesentlig *hvordan* disse aspektene opptrer i

238 "Telling someone that what they claim is art isn't art gets too close to telling them, when they claim so, that they are not human beings. It's better to say that the art is bad and why. Art could be defined by the intention to make art but that's very hazy." Judd, 1987, s. 28.

239 *Ibid.*, s. 73-74.

240 Judd, 1975, s. 181.

verket. Forholdet må være troverdig («credible»), og det går frem av sitatet at Judd oppfatter tidligere kunst som overveiende *generell*. Sin egen kunst ønsker han skal være mer spesifikk enn tidligere kunst, men samtidig generell og spesifikk på en ny måte. Jeg mener at Judd allerede i denne teksten forestiller seg de to begrepskategoriene *spesifikk* og *generell* som vesentlige for kunsten.

I "Specific Objects" (som ble utgitt bare en måned etter Roses artikkel) antydes de to begrepskategoriene når han skiller mellom positive og negative motivasjoner for den tredimensjonale kunsten:

"Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms [maleri og skulptur] The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything. Many of the reasons for this use are negative, points against painting and sculpture, and since both are common sources, the negative reasons are those nearest commonage [...] The positive reasons are more particular."²⁴¹

De tredimensjonale arbeidene motiveres negativt av en motvilje mot tradisjonelle mediumskategorier. Denne motviljen er et felles (generelt) utgangspunkt for flere av kunstnerne. Den tredimensjonale formen, som verken er maleri eller skulptur, men objekt, kan oppfattes som et *generelt* aspekt, en felles motivasjon. Den positive motivasjonen i de nye arbeidene omtaler han derimot som *partikulær* ("the positive reasons are more particular.") Artikkelen tittel synes å indikere den strukturerende dialektikken mellom *generell* og *spesifikk*. "Object" kan være uttrykk for den *generelle* negative motivasjonen blant de nye kunstnerne, der denne motivasjonen innebærer en fraskrivelse av de predefinerte mediumskategoriene skulptur og maleri. «Objekt» blir derfor en *generell* betegnelse på en negativt motivert anti-kategori. "Specific" innebærer derimot en positivt motivert identifisering eller individuell artikulering av den nye kunstens åpne situasjon.

Dialektikken negativ og positiv motivasjon observerer også Raskin, men han knytter disse til henholdsvis "disinterest" og "interest."²⁴² Hans tolkning har relevans for min forståelse av den spesifikke begrepskategorien fordi jeg oppfatter "interesse" som uttrykk for det unike og spesifikke bidraget i det enkelte verk, mens den negative motivasjonen fungerer som en generell kategori som står i et motsetningsforhold til det partikulære. "Interesse"/"positiv"/"spesifikk" er begreper som innebærer en form for aktivitet, mens "disinterest"/"negativ"/"generell" i denne sammenhengen innebærer en form for passivitet som defineres eller iverksettes av det spesifikke.

Oppsummering

Forholdet mellom det spesifikke og det generelle som teoretiske variabler for å kunne si noe om verkets konstituerende av tid og rom strukturerer Judds kunstteori, og undersøkelsene jeg har gjort i dette kapitlet støtter derfor tesen jeg framsatte innledningsvis. Hensikten med de variable begrepskategoriene

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Raskin, 2004, s. 85.

synes å være at de til sammen utgjør en målbar polaritet i verket. De fungerer begge som en del av den prosessen verket utgjør, og "enhet" er derfor en forutsetning for både *det spesifikke* og *det generelle*. "Enhet" er ikke som først antatt uttrykk for det generelle i verket, men danner det produktive utgangspunktet for de to variablene. "Enhet" produserer *generalitet* og *særegenhet*. Enhetsbegrepet har derfor en forbindelse til både det generelle og det partikulære, og kan sies å representere en produserende subjektiv bevissthet (kunstnersubjektet) i verket.

5 Konklusjoner

5.1 Begrepene

A) Hvilke teoretiske hovedbegreper kan utledes av Donald Judds publiserte kunstkritiske tekster i perioden 1959- 1986?

Judds anvendelse av "interesse" innebærer to ulike perspektiver; et produksjonsestetisk og et resepsjonsestetisk. Det produksjonsestetiske begrepet identifiserer i mange tilfeller betingelser for verkets produksjon, og betegner verkskvaliteter som teknikk og materialitet. "Interesse" fungerer også i en litt bredere forstand som uttrykk for kunstnersubjektets interesse. "Interesse" som intensjonsbegrepet synes imidlertid å være formalisert fordi kunstnersubjektets formale strategi kommer fokusert eller singulært til uttrykk i verket. "Interesse" får et begrepsstilfang av ord som "attitude", "assertion", "fenomen" og "særegenhet". Anvendelsen av disse identifiserer bestemte formale holdninger i verkene. "Interesse" som et formmessig holdningsnivå identifiseres ikke rent deskriptivt, men lokaliserer den spesifikke holdningen eller strategien som gir seg utslag i verkets formale program. *Det spesifikke* som begrepskategori knyttes derfor til den individuelle kunstneren og/ eller det spesifikke verket, men ikke til mediumskategori.

"Interesse" som uttrykk for intensjon må sees i lys av senmodernismens psykologi- eller intensjonsbegrep. Judds begrep relaterer seg både til Harold Rosenberg og Barnett Newman. Gjennom en radikal profilering av kunstnersubjektet synes Judd å utvikle det individualistiske potensialet i disse ideene. Det modernistiske originalitetskravet er også et aspekt ved «interesse». Judd viser i sine tekster at viljen til å bryte med tidligere kunstkonvensjoner er negativt motivert, mens det spesifikke, individuelle interessebegrepet er uttrykk for en positiv motivasjon i kunsten. "Interesse" som en spesifikk egenart i verket synes å innebære noe ytterligere, noe mer enn anti-modernisme, mens "disinterest" er uttrykk for den generelle negative motivasjonen som førte til at flere av de nye kunstnerne på begynnelsen av sekstiårene produserte kunst som brøt med konvensjonene. Denne tankegangen kommer til uttrykk i Judds beskrivelser av den åpne kunstsituasjonen som et nytt utgangspunkt. Der "disinterest" uttrykker en felles holdning blant kunstnerne, en negativ motivasjon, representerer "interesse" et individualisert holdningsnivå i det enkelte verk.

Selv om Judds fokus på individuelle kunststrategier på sett og vis oppløser Greenbergs krav til den mediumsspesifikke kunsten, går ikke Judds anvendelse av nye begreper helt klar av denne problematikken. Selv om "interesse", "enhet", "ikke-hierarki" og "ikke-representasjon" er kriterier uforenlige med tidligere kunstkonvensjoner, innebærer de kanskje likevel bare et nytt sett med kriterier for et nytt narrativ. "Tredimensjonale arbeider" eller "ny kunst" (i motsetning til skulptur eller maleri) oppløser ikke mediumskategorien, men tenderer mot å etablere en ny. Dette innebærer at Judd ikke fullt ut tar et

oppgjør med den modernistiske kunstkritikkens essensialistiske diskusjon om kunst, men viderefører den i form av en radikal individualisering. Judds begreper representerer imidlertid en nyorientering ved at de utledes i umiddelbar nærhet til verksbeskrivelsen, og at de ikke står i et normativt forhold til kunsten.

Judds kunstteori synes på mange måter å være strukturert av et dualistisk forhold: diskrepansen mellom subjekt og objekt. Dette kommer til uttrykk når han ser kunstverkets "enhet" som en analogi til det menneskelige subjektet. Omverden blir beskrevet som en avgrenset, fragmentert størrelse, mens subjektet utgjør den "enhet" som systematiserer alle informasjonene om omverden. På samme måte forholder det seg med kunsten. Fordi kunstverket skapes prosessuelt gjennom et kunstnersubjekt, trenger ikke verket å fremvise den fragmentering og pluralisme som virkeligheten utgjør. Tvert i mot bør kunsten fremvise den molariseringen av inntrykk som subjektet foretar. Det virkelige (det som ikke er representasjon men konfrontasjon) kan bare konstitueres i verket som en direkte implementering av en fokusert "interesse". Dette formmessige fokuset er forutsetningen for å unngå representasjon, og gir seg utslag i et konfronterende nærvær. "Enhet" antar derfor mange former i verket, som holisme, anti-hierarki og objektkarakter, men synes alle å være relatert til den empirisk subjektorienterte grunnholdningen hos Judd. Når Judd anvender begrepet "enhet" dreier det seg om en overordnet målsetning for strukturen i verket på samme måte som et subjektet foretar en molarisering av sanseinntrykk. Kunsten fungerer på samme måte definerende i forhold til et generelt materiale.

Judds begreper preges av subjekt og objekt som avgrensede størrelser i den forstand at de holistiske kunststrategiene bekreftes eller aktualiseres av sin motsetning; det fragmenterte eller mangfoldige. «Enhet» fremstår som enhetlig i kraft av å være ikke-fragmentert. Begrepet synes derfor stadig å referere til sin motsetning, og aktiveres i kraft av denne dialektikken. I kunsthistorisk sammenheng forbinder Judd fragmentering med kubismen, og han anser de nye holistiske kunststrategiene som en reetablering av et enhetsideal. Enhetsbegrepet får dermed en forklarende betydning som griper utover det verks-spesifikke, og antar en generell historiserende karakter.

Den enhetsstenkningen Judd presenterer i sine tekster relaterer seg til romantikkens symbol-enhet. Judd uttrykker i flere sammenhenger at form ikke kan oppfattes som noe atskilt fra innhold. Separasjonen mellom form og innhold fungerer bare språklig, og er dypest sett uttrykk for dikotomien tanke/følelse. Enhetsbegrepet innebærer derfor en form for holisme som persepsjonsmessig ikke fungerer analytisk men syntetiserende. Denne tankegangen vises også i måten han forholder seg til representasjon. Judd synes å være av den oppfatningen at mimetisk eller antropomorf representasjon vil innebære en splittelse mellom det som representerer og det som er representert. Ved å overskride denne distinksjonen antar verket en egenidentitet som kun referer til kunstnersubjektet i form av én fokusert

”interesse”. De beskrivelsene Judd gjør av Bontecous arbeider viser at hennes relieffer ikke rommer denne splittelsen mellom form og referanse, men agerer i kraft av et eget nærvær. Judds avvisning av representasjon er ikke absolutt, men referansen går alltid tilbake til kunstnersubjektet i form av en fokusert «interesse». I de tilfellene der Judd tar i bruk billedlige vendinger for å beskrive et verk, er dette alltid i et analogt forhold til verket. Assosiative fortolkninger knyttes ikke til verket metaforisk men synes å være uttrykk for et betrakterprodusert ytre additiv, fremkalt av en åpenhet i verket (en implisert betrakter), men uten direkte tilknytning til noen reell betrakter. Den ikke-antropomorfe innstillingen synes derfor å være et grep som rydder plass for relasjonen mellom kunstnersubjekt og verk.

5.2 Kunstteoretisk struktur

B) Hvordan forholder begrepene seg til hverandre; står de i en intern kunstteoretisk relasjon?

Både ”interesse” og ”enhet” identifiseres på bakgrunn av omstendelige verksbeskrivelser. Som påpekt i kapittel 1.2 er kunstkritikken eller beskrivelsen etter Judds oppfatning annerledes konstituert enn kunsten, fordi en tekst nødvendigvis tilstreber en intelligibel fremlegging av et visuelt materiale. En kunstkritisk tekst ordnes hierarkisk i forhold til de preferanser og prioriteringer forfatteren foretar. Judds kritikker er intet unntak. Til tross for at verksbeskrivelsene hans ofte kan virke nøytrale (i form av et tørt men nøyaktig beskrivende ordvalg), struktureres omtalene av et beskrivende, og et identifiserende nivå der verkenes formale holdning eller «interesse» identifiseres. Mens hans kritiske tekster nødvendigvis ordnes etter en slik hierarkisk struktur, skal kunsten derimot tilstrebe en ikke-hierarkisk flat-²⁴³het.

I artikkelen ”Art and Architecture” synes ”enhet” å få en konkret funksjon som en produktiv betingelse. Judd forholder seg i denne artikkelen til kunstverket som prosess, og ”enhet” synes å være uttrykk for den enhetlige premiss (kunstnersubjektet) som strukturerer verket. ”Enhet” er det som i følge Judd produserer graden av *det spesifikke* og *det generelle*. ”Interesse” fungerer i Judds teori som et *spesifikt* begrep fordi det innebærer en ytring som aktivt definerer *det generelle*. *Det generelle* som en reell motsetning til *det spesifikke*, innebærer derimot noe udefinert, noe som ikke er avgrenset. Judd angir at en slik *generell* størrelse kan være tid eller rom. Tid og rom er begge abstrakte kontinuum, og konkretiseres i kontakt med *det spesifikke*. I forhold til tid og rom som kontinuerlige størrelser har proporsjonene en definerende funksjon. De evner å definere eller aktualisere en abstrakt dimensjon, samtidig som proporsjonene ivaretar *det generelle*. *Det spesifikke* innebærer i denne sammenhengen at pro-

²⁴³ Allerede her kan vi merke oss det metaperspektivet Judd problematiserer ved at teorien struktureres av ulike nivåer og elementer, noe den kunstpraksis som blir gjenstand for teorien nettopp unndrar seg. Det teoretiserte forholdet mellom en *spesifikk* og en *generell* begrepskategori forholder seg som teori ”kompositorisk” til hverandre.

porsjonene står i et definerende forhold til *det generelle*. Proporsjonene fungerer som en åpen markør overfor en *generell* størrelse: rommet eller omverden, og fungerer derfor som en identifikasjon som samtidig opprettholder den *generelle* størrelsen. Denne totale oppfatningen av hvordan kunsten er konsituert, uttrykker Judd også med et annet ord: "resolution". "Resolution" som en total løsning synes å innlemme kunstnersubjektets bevissthet fordi verket fremstår som enhetlig i fusjon med "the thinking involved."²⁴⁴

Både *det spesifikke* og *det generelle* opptre som variabler i et verk, og er derfor ikke i seg selv uttrykk for stabile eller absolutte verdier. Judd fremhever og klargjør dermed at diskrepansen mellom de to variablene vil kunne utsi noe om verkets kvalitet:

"The level of quality of a work can usually be established by the extent of the polarity between its generality and particularity. Or, to state the idea a little too simply, the better the work, the more diverse its aspects."²⁴⁵

En høy grad av *generalitet* og en høy grad av *særegenhet* vil gi seg tilkjenne i verket som et polarisert spenningsforhold. Denne "målbare" diskrepansen mellom *spesifikk* og *generell* innebærer for Judd at han kan utsi noe om verkets kvalitet eller verdi. *Det spesifikke* blir først verdimålbart når det står i en definerende relasjon til *det generelle*. Verdien som det polære forholdet uttrykker gjør verket sammenlignbart med andre verk, uavhengig av stilistisk eller mediumsspesifikk kategori. Forholdet mellom *det spesifikke* og *det generelle* synes til tross for fraværet av uttalte referanser å stå i en forbindelse til Alfred North Whiteheads *Modes of Thought* fra 1956, der han i det innledende kapittelet beskriver hvordan det *partikulære* definerer det *generelle*.

Judds oppfatning av kunstens grunnleggende egenskap synes å være dens evne til å fungere definerende i relasjonen til generelle størrelser som rom og tid. Hans kunstteoretiske bidrag synes derfor å være essensialistisk posisjonert, samtidig som det fremhever det produktive kunstnersubjektets utsagnsposisjon. Det definerende forholdet mellom *særegenhet* og *generalitet* forutsetter et definerende subjekt, og "enhet" synes å utgjøre denne forutsetningen. Interesse som en spesifikk strategi definerer det generelle feltet. "Enhet" produserer denne definerende aktiviteten slik at rom og tid genereres i verket.

Det interne forholdet mellom begrepskategoriene synes å stå i en strukturert forbindelse til hverandre, og utsier noe om et verks produksjonsetetiske betingelser. Forholdet mellom begrepet "enhet" og begrepskategoriene *det spesifikke* ("interesse", "særegenhet", "fenomen"), og *det generelle* (tid og rom), beskriver hvordan kunstnersubjektet nedfeller en enhetlig konsepsjon av tid og rom i verket. Denne konsepsjonen kommer til uttrykk som en "reell dikotomi", som et polarisert spenningsforhold der både *det generelle* og *det spesifikke* ivaretas. Den teoretiske strukturen (den interne forbindelsen mel-

²⁴⁴ Judd, 1987, s. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 34.

lom begrepene) blir tydelig i Judds tekster først i artikkelen "Art and Architecture" og "Abstract Expressionism" fra 1983, men forholdet mellom *det spesifikke* og *det generelle* som en intern motsetning i verket finnes uttrykt så tidlig som i 1965.

5.3 Resepsjonskritikk

C) På hvilken måte samsvarer eller avviker begrepene teoretiske funksjon fra den eksterne resepsjonen av tekstene?

Den sammenhengende undersøkelsen av tekster og omtaler jeg har gjort i oppgaven synes å vise at Judd gjennom sin kunstteori ønsker en reetablering av kunstnersubjektets rolle. Dette skjer i en brytningstid der poststrukturalismen tar et oppgjør med romantikkens genitenkning. Forfatteren som en meningsautoritet forkastes til fordel for leseren eller betrakteren. Rosalind Krauss oppfatter imidlertid det ikke-relasjonelle, og Judds motstand mot antropomorf representasjon som et ønske om å fornekte eller negere det individuelle jeget, personlighet og følelse.²⁴⁶ En slik tolkning er helt i tråd med et minimalismenarrativ som ønsker å fremstille den minimalistiske estetikken som et brudd med abstrakt ekspresjonismen. Men som vist i analysene av interessebegrepet synes ikke Judds begrep å stå i noen direkte opposisjon til den abstrakt ekspresjonistiske kritikeren Harold Rosenbergs "The American Action Painters". Heller ikke kan Judds begreper atskilles fullstendig fra Greenbergs, fordi begge kritikerne forholder seg til en diskusjon om kunstens essens. Krauss' og flere andre kritikeres oppfatninger av minimalistiske kunststrategier (serialitet, fabrikkering, ikke-hierarkisk struktur, negasjon,) som anonymiserende, kan med fordel forankres i verksinterpretasjoner, men kan ikke forankres i Judds tekster om kunst, der kunstnersubjektets individuelle jeg, personlighet og følelse gir seg et konfronterende utslag i verket. Judds posisjonering av kunstnersubjektet står i et klart misforhold til minimalsimeresepsjonens fokusering på kontrasten til abstrakt ekspresjonismen.

Judds beskrivelser av kunstens empiriske og prosessuelle tilblivelse er en vektlegging av kunstnersubjektets mange valg og overveininger. Som også Anna Chave påpeker er valg av material, strategi eller struktur like tydelige utsagn i et verk som en ekspressiv fremstilling. Valg indikerer en subjektiv utsagnsposisjon. Likevel har enkelte hevdet at den serielle strategien i minimalistisk kunst utslattet behovet for estetiske valg. Men valg av en flat struktur er like fullt et valg, og opphever på ingen måte kunstnersubjektets behov for valg av strategi. Den kompositoriske nøytraliteten som Judd hevder er nødvendig for verkets "enhet", ble dessuten av primærresepsjonen satt i sammenheng med en fornektelse av grunnleggende menneskelige verdier. Verkets komposisjon eller relasjonelle karakter som en sammensetning av valg ble oppfattet som uttrykk for menneskelig verdi. Judds krav om en enhetlig,

²⁴⁶ Rosalind Krauss hevder dette, jfr. punkt 2.2.2.

ikke-kompositorisk organisering av verket bør ikke automatisk oppfattes som en form for verdinøytralitet, men som en skeptisk holdning overfor muligheten av verkets evne til å fremstille virkeligheten. Judds fenomenalistiske innstilling til dette problemet baseres på en reduksjon av virkeligheten til det som umiddelbart oppfattes av sansene. "Interessens" fokusering eller singularitet innebærer for Judd en løsning på problemet med representasjon, fordi det ikke viser til en substans i verden, men konstituerer det som kunstnersubjektet sansingsmessig kan erfare: rom og tid. Judds interesse for det umiddelbare forholdet mellom kunstnerens enhetlige bevissthet og verkets holistiske struktur, er derfor i siste instans uttrykk for en reetablering av relasjonen mellom kunst og liv.

Sentrale teoretikere som Rosalind Krauss og Hal Foster har anvendt Merleu-Pontys fenomenologi for å belyse den minimalistiske estetikkens evne til å overskride distinksjonen mellom subjekt og objekt. Judds teori synes imidlertid å struktureres av denne dualismen. I Judds teori fungerer subjekt og objekt fortsatt som en erkjennelsesmessig kløft. I motsetning til Merleu-Pontys kropps-fenomenologi, er Judds teori inspirert av bevissthetsfilosofi som empirisme og fenomenalisme, som begge forutsetter en subjekt/objekt dialektikk. Likevel synes Judds vektlegging av det umiddelbare; fokuseringen av "interessens" evne til å konfrontere (i form av en fornektelse av representasjon) å være uttrykk for en aktualisering av *nærvær*. Fraværet av illusjonistiske eller alluderende referanser innbærer ikke modernistisk selvreferensialitet, men konfrontasjon og egenværen. Den minimalistiske kunstens nærværskarakter åpner selvsagt for en fruktbar og betrakterorientert tilnærming til minimalistisk kunst, men Judds kunstteori vektlegger ikke betraktersubjektet. Derfor synes Judds begreper i de fleste tilfeller å identifisere forholdet mellom kunstnersubjekt og verk, mens resepsjonen av tekstene i stor grad har fokusert på det resepsjonsetetiske perspektivet.

Litteraturliste

- Adams, Laurie Schneider, *The Methodology of Art. An introduction*, Westview Press, Boulder, 1996, s. 16-17.
- Barthes, Roland, "The Death of an Author", *Litteraturvitenskap; mellomlag; teoretisk fellespensum*, kompendium, Unipub, Oslo, 2000, s. 83-91.

- Baxandall, Michael, "Introduction: Language and Explanation", *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, s. 1-11.
- Benjamin, Walter, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", "Historiefilosofiske teser", *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (overs. Torodd Karlsten), Gyldendal, Oslo, 1991, s. 35-64, 94-103.
- Bochner, Mel, "Conversation Starter; Mel Bochner on the Republished Writings of Donald Judd", *Artforum*, 2005, <http://www.artforum.com/inprint/id=8992>, [Lesedato 6.6.2005].
- Boullee, Etienne-Louis, "Architecture, Essay on Art", *Boullee and Visionary Architecture* (red. Helen Rosenau, over. Sheila de Vallee), Academy Editions, London, 1976.
- Bø-Rygg, Arnfinn, "Gernot Böhme og atmosfærebegrepet", foredrag, Aesthetics at Work, Universitetet i Oslo, 29.10.2004.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre; essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- Chave, Anne, «Minimalism and the Rethoric of Power», *Minimalism* (red. James Meyer), Phaidon Press, London, 2000, s. 275-285.
- The Chinati Foundation*, bildesamling med introduksjon av Donald Judd, Marfa, Texas, 1987.
- Colpitt, Francis, "The Issue of Boredom: Is It Interesting?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, nr. 4, 1985, s. 359-365.
- Minimal Art: the Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1990.
- Deleuze, Gilles, "Cultural World and General Rules" *Empiricism and Subjectivity* (overs. Constantin V. Boundas), Columbia University Press, New York, 1991, s. 37-54.
- Derrida, Jaques, "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Science", *Litteraturvitenskap; mellomlag; teoretisk fellespensum*, kompendium, Unipub, Oslo, 2000, s.93-113.
- Doane, Mary Ann, "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", forelesning, Media Aesthetics Symposium, Universitetet i Oslo, 9.6.2005.
- Donald Judd* (red. Nichoals Serota), utst.kat., Tate Publishing, London, 2004.
- Donald Judd; Colorist* (red. Dietmar Elger), utst.kat., Hatje Cantz, 2000.
- Engler, Martin, "Specific Objects- The Illusion of Factuality", *Colorist*, utst.kat., Hatje Cantz, 2000, s. 53-77.
- Filosofileksikon*, Zafari forlag, Oslo, 1996.
- Flatley, Johathan, "Allegories of Boredom", *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (red. Ann Goldstein), MIT Press, Cambridge og London, 2004, s. 50-75.
- Foster, Hal, "The Crux of Minimalism", *Return of the Real*, MIT Press, Cambridge and London, 1999.
- Foster, Stephen C., *The Critics of Abstract Expressionism*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980.
- Fremmedord; blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 2000.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago og London, 1998.
- Gottlieb, Adolf, Barnett Newmann, Mark Rothko, "Statement", 7.6.1943, <http://members.aol.com/mindwebart4/page69.html>, [Lesedato 19.7.2005].
- Greenberg, Clement, *Modernism with a Vengeanc; 1957-1969; The Collected Essays and Criticism* (red. John O'Brian), vol. 4, The University of Chicago Press, Chicago og London, 1995.
- Haskell, Barbra, *Beyond Formalism*, utst.kat., Whitney Museum of American Art, New York, 1988, s. 17-151.
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Hume, David, *Erkjennelsesteoretiske skrifter* (overs. Bernt Vestre), Pax, Oslo, 1993.
- Judd, Donald, "Bilderstreit", *Art & Design*, London, 1989, s. 51-52.

- Complete Writings 1959-1975; Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*, Halifax, New York, 1975.
- Complete Writings 1975-1986*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.
- “It’s hard to find a good lamp”, *Donald Judd; Furniture Retrospektive*, utst.kat., Museum Beymans van Beuningen, Rotterdam, 1993, s. 7-21.
- “Josef Albers”, *Josef Albers*, The Chinati Foundation, Marfa, 1991, s. 7-25.
- “Some aspects of color in general and red and black in particular”, *Donald Judd* (red. Nicolas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 145-159.
- “Una stanza per Panza”, del I-IV, *Kunst Intern*, nr. 4, 5, 6, 7, 1990, s. 13-21, 72-77, 89-94, 93-99.
- “21 February 93”, *Donald Judd. Large-Scale Works*, utst.kat., The Pace Gallery, New York, 1993, s. 9-13.
- ”101 Spring Street”, *Doanld Judd; Räume=Spaces* (red. Renate Petzinger, Hanne Dannenberger), i serien Kunst + Design, Cantz Verlag, 1993, 15-16.
- Kellein, Thomas, *Donald Judd: Early Work 1955-1968*, utst.kat., Kunsthalle Bielefeld og The Menil Collection, Houston, 2002.
- Kopie, Jeffrey, ”Chronology”, *Donald Judd* (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 246-270.
- Krauss, Rosalind, “The Double Negative”, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge og London, 1999, s. 243-288.
- “Reinventing the medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, nr. 2, University of Chicago Press, 1999.
- Kuspit, Donald, “Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, nr. 3, s. 271-288.
- Leclerc, Mary, “Specificity and Acknowledgement; Practicing Art Criticism in the 1960’s,” http://www.sidestreet.org/sitestreet_winter2003/leclerc/leclerc1.html, [Lesedato 6.1.2005].
- Love Forever. Yayoi Kusama, 1958-1968* (red. Lynn Zelevansky,) utst.kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1998.
- Love Forever. Yayoi Kusama 1958-1968*, nettutstilling, The Museum of Modern Art, New York, 1998, <http://www.moma.org/exhibitions/1998/kusama/index.html#circles>, [Lesedato 22.7.2005], http://www.moma.org/exhibitions/1998/kusama/manual/kusama_7.html, [Lesedato 22.7.2005].
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi* (dansk overs. Bjørn Nake), Pax, Oslo, 1994.
- Meyer, James, *Minimalism; Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven og London, 2004.
- Mitchell, John, “Why we shout at the TV set”, foredrag, Media Aesthetics Symposium, Universitetet i Oslo, 9.6.2005.
- Moderne Litteraturteori. En innføring* (red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg mfl.) Universitetsforlaget, Oslo, 1998.
- Newman, Barnett, *Barnett Newman; Selected Writings and Interviews* (red. John P. O’Neil), Alfred A. Knopf, New York, 1990.
- Potts, Alex, “Michael Baxandall and the Shadows in Plato’s Cave”, *Art History*, vol. 21, nr. 4, 1998, s. 531-545.
- Raskin, David Barry, “Donald Judd’s Skepticism”, upub. doktorgr. avh., UMI Dissertation Service, Ann Arbor, Michigan, 1999.
- Rosenberg, Harold, “The American Action Painters”, *Kunsthistorie Mellomfag/Hovedfag; Kunst 1950-2000; Jackson Pollock, Marcel Duchamp*, del I, blandingskompendium, Unipub, Oslo, 2001, s. 159-181.

- Shiff, Richard, "Fast Thinking", *Donald Judd; Late Work*, utst.kat., Pace Wildenstein, New York, 2000, s. 4-16.
- "Donald Judd, Safe from Birds", *Donald Judd* (red. Nicholas Serota), Tate Publishing, London, 2004, s. 28-61.
- Skei, Hans, "Subjekt og Skrift", *Moderne Litteraturteori. En innføring* (red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg mfl.) Universitetsforlaget, Oslo, 1998, s. 129-152.
- Wallenstein, Sven-Olov, "Kants Gränslinje", *Bildstrider; Föreläsningar om estetisk teori*, AlfabetaAnnama, Stockholm, 2004, s. 56-82.
- Whitehead, Alfred North, "Creative Impulse", *Modes of thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1956, s. 1-87.
- Østerberg, Dag, "Innledning", *Kroppens fenomenologi* (dansk overs. Bjørn Nake), Pax, Oslo, 1994, s. V-XII.

Appendiks

Illustrasjonsliste

Forside: Forside av *Art Press*, Nr. 2, 1973, hentet fra:

<http://photos.marfa.org/displayimage.php?album=search&cat=0&pos=12>, [Lesedato 26.08.2005].

Kap. 1: Innledning

- 1: Sidney Tillim, *Fifth Painting*, 1955, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 23.
- 2: Gene Davis, *Contrapuntual in Blue*, 1963, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 99.
- 3: Gene Davis, *Pepper Pot*, 1963, maleri, 231 x 238 cm, i kunstnerens eie. Illustrasjonen er hentet fra: <http://tba.site9.net/images/catAEC2001/SF6-T70.jpg>, [Lesedato 12.8.2005].
- 4: Lee Bontecou, *Untitled*, 1961, objekt/relieff, sveiset stål, lerret, sort stoff, kobbertråd og sot, 203.6 x 226 x 88 cm, The Museum of Modern Art (heretter MoMA), New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A670&page_number=2&template_id=1&sort_order=1, [Lesedato 12.8.2005].

Kap. 2: Interesse

- 5: Joseph Albers, *Homage to the Square*, 1962, silketrykk, 28.1 x 27.9 cm (43 x 42.9 cm), MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=73229, [Lesedato 12.8.2005].
- 6: Paul Reed, *25c*, 1964, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 160.
- 7: Len Lye, *Universe / Loop*, 1963-76, kinetisk skulptur, stål på tre og laminert trebase, magneter og korkball, 220 x 250 x 280cm, fotografert av Bryan James. Illustrasjonen er hentet fra: <http://www.sensesofcinema.com/images/19/universe.jpg>, [lesedato 16.8.2005].
- 8: Kenneth Noland, *Turnsole*, 1961, maleri, 239 x 239 cm, MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78362, [Lesedato 16.8.2005].
- 9: John Anderson, *Cornucopia*, 1963, skulptur. Gjengitt i Judd, 1975, s. 156.

- 10: Frank Stella, *Pagosa Springs*, 1960, maleri, 252.3 x 252.1 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://hirshhorn.si.edu/collection/record.asp?Artist=stella&Title=pagosa%20springs&ViewMode=&Record=2>, [Lesedato 17.8.2005].
- 11: Yayoi Kusama, *Accumulation nr. 2*, 1962, objekt, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover. Gjengitt i Meyer, 2000, s. 137.
- 12: Yayoi Kusama, *Driving Images*, 1964, bilde fra installasjon i Castellane med bla. robåt og sofa. Gjengitt i Judd, 1975, s. 135.
- 13: Paul Feeley, *Petona*, 1963 (?), maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s.95
- 14: Lee Bontecou, *Untitled*, 1964, objekt/relieff, sveiset stål, lerret, kroker, metallringer, stikk-kontakter, kordfløyel, glassfiber, tennplugg, maling, ståltråd, 182.9 x 203.2 x 45.7 cm, MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://www.moma.org/press/bontecou/images/Plate-66.big.jpg>, [Lesedato 26.8.2005].
- 15: Foto fra Robert Morris separatutstilling i Green Gallery, New York, 1964. Gjengitt i Meyer, 2000, s. 114.
- 16: Mark Disuvero, *Barrell*, 1960, skulptur. Gjengitt i Judd, 1975, s. 153.
- 17: Barnett Newman, *Shining Forth (To George)*, 1961, maleri, olje på lerret, 289,6 x 441,9cm., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Gjengitt i Shiff, 2004, s. 31.
- 18: Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, 1950, maleri, 269.5 x 530.8 cm, The Museum of Modern Art, New York. Illustrasjonen er hentet fra:
http://www.moma.org/press/departments/painting_sculpture/Pollock-Number-31.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/press/departments/painting_sculpture/painting_pollock.html&h=1806&w=3600&sz=3951&tbnid=utM_jkPvdP0J:&tbnh=75&tbnw=150&hl=no&start=2&prev=/images%3Fq%3Dpollock%2Bone%26imgsz%3Dxxlarge%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D%26sa%3DN, [Lesedato 18.8.2005].
- 19: Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963, objekt, Wulf Herzogenrath, Bremen. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/Images/cone8-6-9.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone8-6-9.asp&h=480&w=620&sz=95&tbnid=5OcLbX2DBXEJ:&tbnh=103&tbnw=134&hl=no&start=2&prev=/images%3Fq%3Dhans%2Bhaacke%2Bcondensation%2Bcube%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D>, [Lesedato 18.8.2005].
- 20: Günther Uecker *New York Dancer I*, 1965, kinetisk skulptur, i kunstnerens eie, Düsseldorf. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/Images/cone8-6-11.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone8-6-11.asp&h=480&w=600&sz=55&tbnid=_VkjGej6va4J:&tbnh=106&tbnw=133&hl=no&start=6&prev=/images%3Fq%3DUECKER%2B1965%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D, [Lesedato 18.8.2005].
- 21: Heinz Mack, *One becomes two*, 1965, skulptur, Städtische Galerie Wolfsburg. Illustrasjonen er hentet fra http://www.staedtische-galerie-wolfsburg.de/?go=/ausstellungen_detail.php%3Fa%3Dausstellungen_2002/ausstellung_licht/index.html, [Lesedato 19.8.2005].
- 22: Tadasky, (Kuwayama), *Untitled*, 1964, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 163.

- 23: Foto fra Dan Flavins separatutstilling i Green Gallery, 1964. Illustrasjonen er hentet fra:
http://www.tate.org.uk/archive/journeys/reisehtml/images/flavininstallation.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/archive/journeys/reisehtml/mov_minimalism.htm&h=210&w=260&sz=21&tbid=RpxBF_-OJ-foJ:&tbnh=86&tbnw=107&hl=no&start=6&prev=/images%3Fq%3Dflavin%2B1964%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D%26sa%3DN, [Lesedato 21.8.2005].
- 24: Jean Arp, *Sculpture Classique*, 1960, skulptur. Illustrasjonen er hentet fra:
http://66.251.89.230/images/akag5/images/small/1965_3.jpg, [Lesedato 19.8.2005].
- 25: Claes Oldenburg, *Switches Sketch*, 1964, skulptur, 105x105x27,9 cm, William Hokins kunstsamling. Gjengitt i Judd, 1975, s. 189.
- 26: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, installasjon, klappstol, fotografi, forstørret leksikon definisjon. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCT510/kosuth-chair1-english-1965.jpg>, [Lesedato, 19.8.2005].
- 27: Robert Smithson, *Untitled*, 1967, objekt, kart på speil, 14" x 14" x 7/8". Illustrasjonen er hentet fra:
http://www.robertsmithson.com/sculpture/big/untitled_map%2520on%2520mirror_1000.jpg&imgrefurl=http://www.robertsmithson.com/sculpture/, [Lesedato 19.8.2005].
- 28: Jules Olitski, *The Prince Patutzky - Red*, 1962, maleri, 88 x 92 inches, The Clement Greenberg Collection. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://www.pam.org/artwork/collections/greenberg/catalog/medium/2001.1.100%2520the%2520prince.jpg&imgrefurl=http://www.pam.org/museum%2520plaza/collections/listing/greenberg/catalog/1960s/2001.1.100%2520the%2520prince.html&h=230&w=220&sz=23&tbnid=wfMeunw-8bcj:&tbnh=103&tbnw=98&hl=no&start=39&prev=/images%3Fq%3Dolitski%26start%3D20%26imgsz%3Dsmall%257Cmedium%257Clarge%257Cxlarge%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D%26sa%3DN>, [Lesedato 19.8.2005].
- 29: Fotografi fra utstillingen "Black, White and Gray" ved Wadsworth Atheneum i 1964. Gjengitt i Meyer, 2000, s. 76.
- 30: George Brecht, *Table and Chair Event*, 1964 (?), installasjon. Gjengitt i Judd, 1975, s. 119.
- 31: Roy Lichtenstein, *Pilot kissing a girl*, 1962, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 45.
- 32: Jasper Johns, *Target with plaster casts*, 1955, relieff, 51 x 44 inch..., Leo Castelli Gallery, New York. Illustrasjonen er hentet fra:
<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/567bg.jpg&imgrefurl=http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/567.html&h=755&w=560&sz=47&tbnid=4R2n1ZyukIQJ:&tbnh=140&tbnw=103&hl=no&start=14&prev=/images%3Fq%3Djasper%2Bjohns%2Bflag%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D>, [Lesedato 19.8.2005].
- 33: Aaron Kuriloff, *No 5*, 1960, maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 38.

Kap. 3: Enhet

- 34: Kenneth Noland, *Spring Cool*, 1962, maleri, 96 x 96 inch, Illustrasjonen er hentet fra:
http://www.sharecom.ca/noland/images/springcool_62.jpg, [Lesedato 19.8.2005].

- 35: David Smith, *Cubi XIX-2-20-64*, 1964, skulptur, rustfritt stål, 286,4 x 148 x 101,6 cm., Tate, London. Gjengitt i Judd, 1975, s. 145.
- 36: Clyfford Still, *1948*, 1948, maleri, olje på lerret, 70 1/2 x 62 1/4 x 1 1/4 inch.. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149_3.html, [Lesedato 19.8.2005].
- 37: Mark Rothko, *No. 37/No. 19 (Slate Blue and Brown on Plum)*, 1958, maleri, 241.9 x 229 cm, MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5047&page_number=11&template_id=1&sort_order=1, [Lesedato 19.8.2005].
- 38: Frank Stella, *Tuxedo Park Junction*, 1960, maleri, 310 x 185 cm., Van Abbemuseum, Eindhoven. Hentet fra: http://images.google.no/imgres?imgurl=http://home.att.net/~allanmcnyc/images/stella.jpeg&imgrefurl=http://home.att.net/~allanmcnyc/Anne_Rorimer.html&h=487&w=288&sz=19&tbnid=ZhKrSmtZQZkJ:&tbnh=126&tbnw=74&hl=no&start=9&prev=/images%3Fq%3Dstella%2B1960%26svnum%3D10%26hl%3Dno%26lr%3D, [Lesedato 19.8.2005].
- 39: John Anderson, *Yoke*, 1962, skulptur. Gjengitt i Judd, 1975, s. 186.
- 40: Kasimir Malevich: *Suprematist Painting: Aeroplane Flying*, 1915. Olje på lerret, 57.3 x 48.3 cm, MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra: <http://w3.vitebsk.by/vitebsk/malevich/work/aeroplan.jpg>, [Lesedato 24.8.2005].
- 41: Victor Vasarely, *Balna 1964 - Diamond Composition*, 1964, gouache, 32x32 cm. I privat eie. Illustrasjonen er hentet fra: <http://www.williamweston.co.uk/images/m/1166.jpg>, [Lesedato 19.08.2005].
- 42: Larry Poons, *The Enforcer*, 1962, maleri. Gjengitt Meyer, 2000, s. 55.
- 43: Yves Klein: Yves Klein. *Blue Monochrome*. 1961. Tørr pigment i syntetisk polymer på bomull over kryssfiner, 195.1 x 140 cm, MoMA, New York. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80103, [Lesedato 19.8.2005].
- 44: Robert Morris, *Wheels*, 1963, skulptur, tilintetgjort. Gjengitt i Meyer, 2000, s. 53.
- 45: Fotografi av Robert Morris installasjon *Passageway* under en gruppeutstilling i Green Gallery, New York i 1963. Gjengitt i Meyer, 2000, s. 50.
- 46: Claes Oldenburg, *Floor Cone*, 1962, skulptur, 136.5 x 345.4 x 142 cm, MoMA, New York. Hentet fra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81461, [Lesedato 19.8.2005].
- 47: Arman, *Tuez-les Tous!*, (årstall ikke kjent.) Gjengitt i Judd, 1975, s. 43.

Kap. 4: Om forholdet mellom det spesifikke og det generelle

- 48: Albert Giacometti, *Homme Signalant*, 1947, skulptur i bronse, 178 x 95 x 52 cm., Tate, London. Illustrasjonen er hentet fra: http://www.tate.org.uk/collection/N/N05/N05939_8.jpg
- 49: Larry Bell, *Untitled (20 inch cube)*, 1968, skulptur i glass, 50.8 x 50.8 x 50.8 cm, Panza Collection, Solomon R Guggenheim Museum, New York. Illustrasjonen er hentet fra: <http://www.guggenheim-venice.it/images/03/Bell.jpg>, [Lesedato 24.8.2005].
- 50: Fotografi av Severin broen over Riehn, Cologne. Arkitekt: Gerhard Lohmer, bygget i 1959. Gjengitt i Judd, 1975, s. 138.

51: Fotografi av Gold-Zack Plant, Gossau, Sveits, arkitekter: Danzeisen & Voser, ingeniør Heinz Hossdorf, bygget i 1954. Gjengitt i Judd, 1975, s. 139.

52: Mario Yrissarry, *Pantile*, 1964 (?), maleri. Gjengitt i Judd, 1975, s. 140.

Abstrakt

Denne oppgaven er en undersøkelse av den amerikanske minimalisten Donald Judds kunstkritiske tekster i perioden 1959-1986. Tekstene er samlet i to bøker: *Complete Writings 1959-1975*, og *Complete Writings 1975-1986*, og det er disse som utgjør kildematerialet for undersøkelsen. Den første tekstsamlingen består hovedsakelig av utstillingsomtaler skrevet for ulike kunsttidsskrifter. I undersøkelsen vil jeg identifisere og analysere to sentrale begreper; ”interesse” og ”enhet”, ut i fra den funksjonen og betydningen begrepene har i tekstene. Målet er ikke å komme frem til et sett med homogene begreper, men å kartlegge den eventuelle utviklingen og begrepstilfang disse får.

Videre er målet med oppgaven å undersøke i hvilken interne sammenheng de to begrepene ”interesse” og ”enhet” står i. Jeg vil forsøke å kartlegge en eventuell teoretisk struktur, med utgangspunkt i to begrepskategorier: *det spesifikke* og *det generelle*.

Begrepet ”interesse” synes særlig å være uttrykk for et produksjonsetetisk perspektiv i Judds tekster, og jeg vil derfor undersøke hvordan ”interesse” uttrykker forholdet mellom kunstnersubjekt og verk som et anti-formalistisk intensjonsbegrep. Dette vil jeg gjøre fordi flere sentrale aktører i minimalismeforskningen har fokusert på en persepsjonsteoretisk tilnærming til minimalistisk kunst. Det at Judds teori anlegger et produksjonsetetisk perspektiv som ikke utforsker betrakterrollen, innebærer derfor en diskrepans til resepsjonen av tekstene hans.